◆ HELENA BOBIŃSKA ◆ MARIUSZ MARGAL ◆ HENRYK MARKIEWICZ ◆ KAZIMIERZ WYKA ◆

ODRODZENIE
TYGODNIK

Redakcja: Daszyńskiego 16
Administracja: Daszyńskiego 14
Cena 25 zł

Rok VI | Warszawa, dnia 16 stycznia 1949 r. | Nr 3 (216)

JACEK WOŁOWSKI

ZACZĘŁO SIĘ 14 WRZEŚNIA

Bój o Warszawę, zakończony 17 stycznia 1945 roku rozpoczął się w nocy z 14 na 15 września 1944 roku. Podzielić go można na trzy fazy. Pierwsza — to próba sforsowania Wisły w obrębie Warszawy we wrześniu 1944, druga — to walka o zacieśnienie niemieckiego przyczółka na północ od Pragi. Trzecia wreszcie — to wyzwolenie miasta w styczniu 1945 roku.

Naszym zamiarem jest przedstawić fragment pierwszej fazy boju. Więc wrzesień 1944.



Na pozycji

Okres ten nie należy jeszcze do historii. Ludzie wciąż go przeżywają. Wciąż jeszcze tam gdzie dziś stoją pachnące świeżyzną nowe gmachy, domy mieszkalne, szpitale, sierocińce, szkoły, gdzie dziś biegną pokryte nową nawierzchnią nieistniejące dawniej ulice, widzą wizję miasta z daty 17 stycznia 1945 roku. Miliony metrów sześciennych gruzu, tysiące poskręcanych szyn stalowych, poczerniałe od dymu opalenizny mury, plątaninę drutów tramwajowych. Zniszczenie nie do odpracowania, a które przecież potrafiliśmy odpracować.

*

„Jakiekolwiek były intencje tych, którzy przedwcześnie bez uzgodnienia z dowództwem Armii Czerwonej wywołali powstanie — jesteśmy całym sercem z wami. Cały naród polski jest z wami w waszej ofiarnej walce z najazdem niemieckim".

Tak brzmiała odezwa wydana do mieszkańców walczącej Warszawy przez urzędujący w Lublinie Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego.

To było 14 września.

Nazajutrz słaba radiostacja lubelska podała komunikat, iż wojska radzieckie i polskie zajęły Pragę.

*

Może ściana dymu przeplatana łunami, stojąca nad Warszawą, a może wielka tęsknota za Ojczyzną, którą przyniósł znad Oki żołnierz polski, sprawiła, że tak a nie inaczej dowództwo Pierwszej Armii oceniło sytuację:

Ocena była taka:

„M. p. 15.9, 1944; godz. 18. Powstańcy trzymają jeszcze w Warszawie całe rejony miasta: Żoliborz, śródmieście w okolicy Placu Napoleona i Mokotów.

Obecność ośrodków powstańczych znacznie ułatwia forsowanie Wisły, ponieważ przeciwko nim działa część wydzielonych do obrony oddziałów. Daje to najodpowiedniejszy moment do utworzenia przyczółka i okazania powstańcom pomocy.

W związku z tym Dowódca Pierwszej Armii W. P.: rozkazuje forsować Wisłę w okolicy Saskiej Kępy, opanować kwadraty 158, 514 i 516 i działając z zachodu i na północno-zachód połączyć się z oddziałami AK i AL, oraz zabezpieczając przyczółki opanować Warszawę.

Operację rozpocząć w nocy z 15 na 16 września, oddziałami pierwszej dywizji piechoty pod kierownictwem generała brygady Galickiego".

*

To było o godz. 18, 15 września 1944.

Tego samego dnia, o tej samej porze we wsi Włoszczowa bandy NSZ napadły na siedmiu polskich żołnierzy, zamordowały ich i obrabowały z mundurów i broni. Zamordowano jednocześnie przebywającego we Włoszczowie rejonowego komisarza rolnego Antosiaka.

Tego samego dnia we wsiach Żółkiewka, Piaski Litewskie, Jabłonna, Puchaczów, Gratów, Opole, Wysokie, Niedźwica i Kielcze odbyły się zebrania, na których delegowani z Lublina prelegenci PPR omawiali sprawę reformy rolnej.

Tego samego dnia, na przechodzący przez Niedźwicę oddział żołnierzy polskich rzucono granat, który dwu żołnierzy zabił.

Tego samego dnia do stłoczonych w piwnicach, ginących z głodu i pragnienia, ginacych od kuli i pod gruzami mieszkańców Warszawy jęły docierać pierwsze wiadomości, że polskie oddziały są już na Pradze i nieśmiało nadzieja wślizgiwała się do serc ludzkich.

Szeptano:

— Na Pradze są nasi. Może do nas przyjdą.

*

Był widok płonącej Warszawy. Był nikły warkot automatów powstańczych, przedzierający się czasami przez łoskot strzelającej na miasto artylerii niemieckiej.

O godzinie 19.30 decyzja sztabu Pierwszej Armii, który uznał za możliwe rozpracowanie decyzji dowódcy Armii, w formie szczegółowego rozkazu dotarła do dowódców dywizji.

„Trzecia dywizja piechoty pod kierownictwem gen. bryg. Galickiego rozpocznie swoimi oddziałami forsowanie Wisły w rejonie mostu kolejowego. Pierwsza dywizja piechoty rozpocznie demonstracyjną przeprawę w rejonie Pelcowizny. Pierwsza brygada kawalerii rozpocznie forsowanie Wisły w rejonie mostu kolejowego. Pierwsza dywizja piechoty forsować będzie Wisłę w kierunku na Siekierki.

Dla zabezpieczenia forsowania Wisły w rejonie Saskiej Kępy czynna tam będzie cała artyleria dywizyjna oraz artyleria armii.

Dla zamaskowania przeprawy wyznacza się pierwszy samodzielny batalion chemiczny oraz 31 i 77 batalion chemiczny Armii Czerwonej".

*

Był już zmierzch, gdy rozkaz dotarł do dowódców dywizji. Obstrzał niemiecki był słaby. Żołnierze znużeni wczorajszym bojem a potem forsownym marszem wałęsali się pomiędzy domami. Niektórzy zbierali się w gromadki i spoglądali na czerwoną, coraz czerwieńszą łunę nad miastem. Między żołnierzami stały kobiety i też patrzały na ową łunę. Nad szeroko rozlaną Wisłą wstawały wieczorne mgły.

*

O rozkazie forsowania rzeki pierwsi dowiedzieli się saperzy. Oni też pierwsi natknęli się na trudności. Nie było łodzi do przeprawy. Nie było materiału do zadymienia rzeki, by przeprawę w nocy rozpoczętą, nazajutrz, w dzień można było dalej prowadzić.

Pierwsza Armia dopiero przednimi elementami dotarła do Wisły. Drugi i trzeci rzut były jeszcze daleko.

*

Rozkaz brzmiał wyraźnie: Forsowanie Wisły rozpocząć ma się w nocy z 15 na 16.

Na paru wypożyczonych od sąsiedniej radzieckiej jednostki pontonach, drugi pluton samodzielnej kompanii zwiadowczej oraz pluton rusznic przeciwpancernych, razem osiemdziesięciu ludzi, rozpoczął przeprawę.

Była godzina 23. Łodzie z cichym pluskiem odbijały od brzegu i po rozmigotanej odblaskami łun wodzie sunęły ku tamtej stronie wlokąc za sobą czerwone sznury kabli telefonu polowego.

O tej samej porze gotowi do przeprawy żołnierze pierwszego batalionu piechoty, obładowani amunicją (2000 naboi na automat i po 10 granatów na człowieka) poprzysiadali na darni, w cieniu wału i ćmili w kułak papierosy. Obok piętrzyły się skrzynie z amunicją do cekaemów, których miano zabrać 14, do działek 40 mm, do rusznic przeciwpancernych.

Pośród żołnierzy kręcili się ludzie z sąsiednich domów, nosząc jedzenie, częstując papierosami.

Żołnierze uśmiechali się trochę sztucznie i robili wesołe miny biorąc podarunki.

— Nie bójcie się — mówił ten czy ów — już my im pokażemy.

*

W powietrzu pojaśniało.

Z tamtego brzegu wzniosła się w górę biała rakieta. Doszła do zenitu i rozprysnęła się na drobne odłamki, które kopcąc spadały ku ziemi. W chwilę potem druga biała rakieta wystrzeliła w górę. Nie zwilgotniała jak pierwsza, rozjarzyła się u zenitu jaskrawo białą kulą. Potem już nic.

Szef sztabu pułku major Łotyszenko, który siedział między żołnierzami i zdawał się drzemać, podniósł się powoli.

On jeden spośród obecnych wiedział, iż dwie białe rakiety oznaczały, że można się przeprawiać. Szereg białych rakiet jedna za drugą świadczyłby, że przeprawa niemożliwa.

Dochodziła godzina trzecia rano. Major Łotyszenko wyciągnął z kieszeni gwizdek.

Z ogródków między domami wynurzyły się cienie. Saperzy dźwigając pontony biegli sapiąc ciężko (pontony przed chwilą zaledwie dowiezione zostały z Rembertowa). Wśród przekleństw drapali się na wał Miedzeszyński, zbiegali w dół po piasku plaży, ciągnęli łodzie ku rzece. Żołnierze podnosili się z chrzęstem rynsztunku, nawoływani przez dowódców drużyn i plutonu, ciągnęli działka, taskali cekaemy, rusznice przeciwpancerne, skrzynie z amunicją, akumulatory stacyj polowych, worki z żywnością. Pontony z ciężkim chlupotem osiadały na wodzie. Żołnierze ładując się, patrzyli na przeciwległy brzeg. Czekali, kiedy błysną stamtąd smugi pocisków świetlnych, znaczących cele artylerii.

Brzeg przeciwległy milczał, natomiast na prawo od mostu Kierbedzia rozszczekał się naraz zajadły ogień karabinów maszynowych, któremu wnet jęły towarzyszyć dalekie eksplozje granatów i ciężkie, postękliwe wybuchy pocisków armatnich.

*

Kanonada przy moście Kierbedzia towarzysząca przeprawie batalionu sprowokowana została przez pluton szkoły podoficerskiej Samodzielnej Brygady Kawalerii. Pluton ten otrzymał wieczorem rozkaz przejścia po zwalonym moście Kierbedzia na brzeg warszawski i przyczajenia się na nadbrzeżu. Końcowy fragment rozkazu brzmiał:

„Dwie białe rakiety wystrzelone na lewo z prawego brzegu oznaczają rozkaz rozpoczęcia natarcia wzdłuż ulicy Nowy Zjazd celem połączenia się z powstańcami w rejonie Placu Zamkowego".

Zgodnie z tym rozkazem dwudziestka żołnierzy — tylu właśnie pluton liczył — która przeprawiwszy się przez przęsła mostu przy prawym brzegu, siedząc od 10 wieczór do 3 rano na żelaznych belkowaniach, dobrze już prze-

(Dokończenie na stronie trzeciej)



Sanitariuszka Czerwonej Armii i ranny żołnierz polski

JULIAN TUWIM

Ab urbe condita

Zaraz nazajutrz, t. j.:
Dnia Osiemnastego Stycznia roku Tysiąc Dziewięćset
Czterdziestego Piątego,
Kiedy skwierczące miasto
Dogorywało, jak ofiarna jałowica na religijnym stosie
I tylko drgawkami kończyn świadczyło o życiu,
Które było śmiercią,
I dyszało, konając, czadem spalenizny,
Jak sierść całopalnego zwierzęcia;
I kiedy po drabinach dymu
Już się w niebiosa wspinała Warszawa
Aby dalekim prapokoleniom
Na wysokościach
Zaświecić kiedyś mitem astralnym,
Ognistą legendą,
A tutaj zostać wygasłym kraterem,
Kraterem wulkanu do dna wykrwawionym —
Dnia Osiemnastego Stycznia roku Tysiąc Dziewięćset
Czterdziestego Piątego
Na rogu Ruin i Kresu,
Na rogu Gruzów i Śmierci,
Na rogu Zwalisk i Zgrozy,
Na rogu Marszałkowskiej i Jerozolimskiej,
Co padły sobie w płonące objęcia,
Żegnając się na zawsze, całując płomiennie —
Zjawiła się pękata warszawska babina,
Nieśmiertelna paniusia z chusteczką na głowie,
Postawiła, dnem do góry, skrzynkę na ruinach,
Podparła ją — meteorem: jakimś szczątkiem Miasta
I zawołała nieśmiertelnym tonem:
„Do chierbaty, do chierbaty,
Do świeżego ciasta!"

Nie widziałem jej, ale widzę:
Łzy się toczą
Z jej — mimo wszystko — uśmiechniętych oczu.

Mogła się zjawić Niobą - Żałobą,
Furią wieszczącą, panią Hiobową,
Rachelą, dzieci swoje płaczącą —
I teżby jej uwierzono.

Mogła przyfrunąć wiedźmą na mietle
Czy upiorzycą w krwawiącym świetle
Dnia zgliszczowego —
I teżby jej uwierzono.

Mogła — bajeczna Wielka Piotrzyca —
W patos jambiczny zestroić słowa,
Że nowy wstanie gród z rumowisk
„Na złość dufnemu sąsiadowi" —
I teżby była prawdziwa...

Mogła stanąć na skrzynce wzniosłym monumentem,
Upozować się pięknie i zadeklamować:
„Per me se va nella città dolente" —
I nikt by się nie zdziwił.

Ach, mogła wreszcie, Klio nie Klio,
Liwiusz w spódnicy,
Siąść na kamieniach wymarłej stolicy
I byle gwoździem na byle cegle
Wyskrobać tytuł:
„Od założenia miasta" — — —

Ale ona — inaczej:
„Do chierbaty, do chierbaty,
Do świeżego ciasta!".

Założycielko! Pionierko! Muzo!
Dziś — stuk i łomot w całej Warszawie
Ku twojej sławie!
Dziś każdy murarz każdą nową cegłą
Pomnik twój wznosi!
I cała Polska — paniusiu! paniusiu! —
Wieczność twą głosi.
Woła gdyński port
— sława!
Wołają warsztaty łódzkie
— sława!
Śląskie kopalnie i huty
— sława!
Wrocław — miasto wojewódzkie —
— sława, sława!
Szczecin — miasto wojewódzkie —
— sława, sława!
Sława królowej w koronie ruin,
Której na imię po prostu: Warszawa!

KAZIMIERZ WYKA

PISARZ LUDOWEGO OPTYMIZMU



rys. Marek Rudnicki

Lucjan Rudnicki

I

Pierwszym laureatem państwowej nagrody literackiej został pisarz, którego nazwisko stało się wiadome opinii czytelniczej dopiero w roku 1948. Tylko niezbyt liczni poszukiwacze dobrej prozy zwrócili uwagę na fragmenty jego nagrodzonej dzisiaj książki, drukowane w „Odrodzeniu" (1947, nr 18), później w „Twórczości" (1948, nr 3), jeszcze mniej liczni pamiętali o dawnej i niedokończonej powieści pt. „Odrodzenie". Dla wszystkich Rudnicki istniał tylko Adolf. Tymczasem Lucjan Rudnicki, chociaż niewiele napisał, ma za sobą długą karierę w literaturze. Powiedziałem — w literaturze, co nie znaczy karierę aktywnie pisarską. I to jest paradoks pierwszy, który udowodnić należy.

W nielicznym dorobku Rudnickiego książką czołową pozostaną na pewno pamiętniki „Stare i nowe". Posiada on zatem wszelkie szanse na autora unius libri. Tymczasem w tym jedynym reprezentacyjnym utworze Rudnickiego wmieszczonych zostało, skomprymowanych zostało tyle nienapisanych książek innych, utwór ten tak przecina odziedziczone konwencje literackie, tak je ustawia w sposób całkiem samodzielny, że Rudnicki to nie autor jednej, jedynej książki. To jest paradoks drugi, którego dowieść należy.

Ten podwójny dowód łatwiejszy jest do przeprowadzenia dla krytyka dzisiaj, kiedy o pamiętnikach Rudnickiego napisano bardzo wiele, określając przede wszystkim ich wartość ideologiczno-dokumentarną. Bo poza ogólnikowym uznaniem, że literacko świetna, wielu narzucających się w związku z jego książką zagadnień nie postawiono w ogóle. Nie określono np. całkiem miejsca Rudnickiego na mapie metod narracyjnych naszej prozy. Z jednym tylko wyjątkiem: drugiego rozdziału w znakomitym wstępie Andrzeja Stawara, z którego też będziemy wychodzić niżej.

„Wystarczyłoby zupełnie, gdyby książka Lucjana Rudnickiego... przemawiała tylko swą treścią i swym obrazem przedzierającego się ku kulturze proletariackiego dziecka z małej mieściny. Wystarczyłoby, gdyby dawała tylko doskonale skonstruowany i naświetlony dokument, odzwierciedlający środowisko i epokę, przez które sześćdziesięcioletni już dziś autor przedarł się zwycięsko ku kulturze i lewicowemu światopoglądowi. Fakt, że ta książka jest poza tym świetnie napisana pod względem literackim, stanowi nie tylko prawdziwą niespodziankę, ale czyni jej tezy jeszcze wymowniejszymi, a wydarzenia jeszcze ciekawszymi" — swoją recenzję w „Kuźnicy" (1948, nr 40, „Przeciw ostatnim Mohikanom") rozpoczyna Adolf Sowiński.

Otóż to właśnie! Rudnicki nie wyskoczył jak Minerwa z głowy Jowisza. Nie wyskoczył jako człowiek i działacz, jako uczestnik procesu społecznego, który z wszystkich Sulejowów przed pół wiekiem porywając jego rówieśników ku nowoczesnemu myśleniu, pracy i kulturze, porywa ich dzisiaj i porywać będzie w tempie jeszcze bardziej wzmożonym. I dlatego ciasno i błędnie traktowano „Stare i nowe", widząc w nim jedynie dokument dotyczący genealogii tego procesu, podczas gdy jest to książka najgłębiej aktualna i współczesna. Kiedy w zapowiedziach planu sześcioletniego czytam o milionie bez mała nowych wykwalifikowanych robotników, o setce tysięcy techników, kilkudziesięciu tysiącach inżynierów i agronomów i pytam, skąd oni wyjdą, jaką drogę życiową i myślową przejdą, nim taką relację ich losom da w przyszłości literatura — jej zapowiedź widzę w pamiętnikach Rudnickiego. Pewnie, że nie wśród tych, co u niego okoliczności historycznych, nie wśród takiego mozołu walki codziennej o chleb, ale na pewno wśród procesu myślowego o tym samym kierunku, wśród chłonności kulturalnej o identycznym natężeniu. Dlatego książka Rudnickiego tylko jako obraz autobiograficzny jest dokumentem. W istocie zaś to, co Stawar nazywa „prototypową linią rozwoju jednostki", kreśli ona w sposób najbardziej aktualny, pomnożony przez wymienione setki tysięcy tego prototypu w naszych latach.

Nie wyskoczył również Rudnicki z głowy Jowisza jako pisarz i narrator. Tyle, że z czyjej głowy, nie umiano określić. Wśród superlatywów, w przymiotnikach i wyrazach uznania, w uroczystych zakończeniach okresów, jakimi go obdarzono, nie trudno odczytać zakłopotanie i nieporadność, maskowane właśnie tymi superlatywami. Nieporadność w oznaczeniu genealogii jego pisarstwa, jaką ze słuszną złośliwością przyszpilił Aleksander Wat („O Lucjanie Rudnickim", „Odrodzenie", 1948, nr 50). Bo to przecież książka znakomita, a jednak nie realizm według postanowionej formy à la Balzac, nie uchwalone do kontynuacji sposoby artystyczne prozy sprzed okresu jej zatomizowania. Więc całą zasługę sukcesu pisarskiego wpakowano na barki nowym treściom klasowym, wnoszonym przez Rudnickiego. Jego sztukę pisarską potraktowano zaś jako niewątpliwie urzekającą egzotykę, rodzaj ornamentu na polinezyjskim fartuszku. Odrzucić go niesposób — piękny, a określić, przyporządkować — niewiadomo jak.

II

Wśród tak ustawionych paradoksów, z jakich wynika twórczość Rudnickiego, oraz wśród tak określonych pustych miejsc, jakich nie zdołano zapełnić w dotychczasowej recepcji krytycznej „Starego i nowego", spróbujmy raz jeszcze powrócić do tych pamiętników, jakby nie obrosły one dotąd w sądy, pomyłki i przesądy. W jedno natomiast ujęcie obrosły szczelnie, tak jest słuszne: w przedmowę Andrzeja Stawara. I dlatego zamiast chodzić po brzegach twierdzeń Stawara, siląc się niepotrzebnie na własne formuły tam, gdzie zostały już one przez Stawara podane, będę do jego konstrukcji sięgał wprost. Jest to bowiem wada zalety, grzech cnoty wszelkiej, dobrej przedmowy: czytelnikowi ułatwia sąd, krytykowi blokuje. Bo ten chciałby koniecznie inaczej!

„Autor a zarazem i bohater książki przyszedł na świat w jednym z miasteczek stanowiących pozostałość społeczno - ustrojowego przekładańca dawnej Rzeczypospolitej" — rozpoczyna krytyk. Skała, Słomniki, Sławków, Pilica, Nowe Brzesko, Nowy Korczyn, Nowa Góra. Podaję rozmyślnie miejscowości odpowiadające Sulejowowi, a położone w zasięgu Krakowa i wycieczkowych wspomnień. I sięgam od razu do tekstu historyka gospodarczego Polski, który wyróżniając sześć kategorii ludności wiejskiej, rolniczej w Królestwie Polskim, kategorię czwartą ustala następująco: „Rolnicy osad i miasteczek, z których większość tylko de nomine była miastami, posiadając miejskie prawo, a ustrój społeczno-gospodarczy niewiele różniący się najczęściej od wsi. Ci w większości byli oczynszowani już przed 1862 rokiem. Spośród masy włościańskiej wyróżniali się najczęściej wyższym nieco poziomem kulturalnym i związanym z tym rozpowszechnieniem zajęć dodatkowych (przede wszystkim rzemiosła)". (W. Kula „Historia gospodarcza Polski. 1864—1918", str. 22).

Tak zarysowane środowisko w latach, kiedy młody Rudnicki opuszcza Sulejów, wystąpiło już w literaturze w dobrze podpatrzonej przez pisarza funkcji społecznej. Jest nim „miasto" Zimna w opowieści Żeromskiego „O żołnierzu tułaczu". To jego obywatele, podjudzeni przez pana Opadzkiego w swym poczuciu wyższości klasowej nad chłopem i dopuszczeni do skorzystania z przedawnionych przywilejów Urzędu Radzieckiego wedle prawa „mańdeburskiego" sądzą zbiegłego chłopa pańszczyźnianego, napoleońskiego żołnierza Puluta. A owi obywatele? „Wszyscy ubrani byli w długie błękitne kapoty, nie wyjmując tych, którym do uzupełnienia odświętnego stroju brakowało butów. Ci wszyscy „obywatele" miasta Zimnej odrabiali we dworze pańszczyznę po społu z „chamskimi duszami". Na twarzach ich czarnych, suchych, wynędzniałych, malował się niepokój, w postawach widniała służalcza cierpliwość. Rok 1806. Oczynszowani podniosą oczy i wdzieją buty.

Wspomnienia wycieczkowe, chociaż wszystkie są w pierwszym zasięgu Krakowa, dotyczą Królestwa Kongresowego. Sulejów posiada dużo „kameralnej" ziemi pochodzącej z okresu, kiedy miasteczko po trzecim rozbiorze należało do Nowych Prus Południowych, później Księstwa Warszawskiego, później Królestwa Kongresowego. Tam też, w rok po odpłynięciu administracji pruskiej, leży Żeromskiego Zimna. Te Sulejowy bowiem stanowią specyfikę społeczną Kongresówki. Całkiem inaczej zmieniało się podobne miasteczko w Poznańskim czy na Pomorzu, inaczej również, chociaż bliżej Kongresówki, w byłej Galicji. Niepołomice od Nowego Brzeska dzieli tylko Wisła i sto kilkadziesiąt lat granicy rosyjsko-austriackiej na tej rzece; upodabnia wszystko inne, a przecież różne są to miejscowości. Dlatego „Stare i nowe", to dopiero centralna część tryptyku. Jego skrzydła, mówiące o rozwoju społecznym człowieka z Niepołomic czy Wągrowca, o tym, kiedy i w jaki sposób człowiek ten zetknął się z kapitalizmem, napisać musi ktoś inny. Mówię o rozwoju społecznym, nie piszę natomiast o awansie proletariusza poprzez fabrykę, chociaż on jest tematem wspomnień Rudnickiego, bo kto wie, czy dla Poznańskiego nie będzie bardziej właściwa kariera sklepikarza przy aprobacie, a nie postępieniu otoczenia. Czy dla Galicji natomiast prototypem takiego zetknięcia nie będzie autobiograficzna replika „Pana Balcera w Brazylii". Wszak i rodzinę Rudnickiego w okresach bezrobocia ojca ogarniają marzenia emigracyjne, ale marzenia te rozładowuje będąca pod ręką Łódź-miasto. W Galicji Łodzi-miasta nie było.

Cytat historyka gospodarczego czemu innemu służy. W obrębie tej czwartej kategorii, z jakiej wywodzi się Rudnicki, podejmowano zawarte całkowicie w ramach gospodarki tradycyjnej próby przeciwstawiania się deklasacji społecznej. Jest taką próbą rzemiosło i młody Rudnicki też wstępuje na tę drogę. Terminuje u murarza, u stolarza, ojciec proponuje mu tapicerstwo w Piotrkowie. Te próby awansu społecznego przy użyciu schematu gospodarczego rządzącego wyobraźnią socjalną jego otoczenia nie dają wyników. Nim młody Lucjan zostanie czeladnikiem stolarskim, wciągnie go Łódź. Ale wciąga go po tropie owego schematu: stolarki warto się nauczyć, ponieważ stolarz fabryczny awansuje szybciej od zwykłego „fabrykanta" i od niego zarabia lepiej. Wciąga, by rychło nauczyć, że awans w obrębie Sulejowa niewiele znaczy w kręgu najemnej pracy w kolonialnym systemie wyzysku kapitalistycznego rozciągniętym na Łódź-miasto.

„Wyszkolenie rzemieślnicze to pierwszy szczebel uprzywilejowania społecznego wynikającego z wykształcenia. W Łodzi i w ogóle w wielkim przemyśle można się było w krótkim czasie wyspecjalizować przy maszynach i zająć pozycję społeczną równą rzemieślniczej, z tą jeno przygnębiającą różnicą, że specjalista fabryczno - maszynowy był niewolnikiem przedsiębiorstwa prawie w takim stopniu jak chłop pańszczyźniany. Jeżeli z jakiegokolwiek powodu tracił pracę w młodszym wieku, schodził z powrotem do rzędu pariasów, z najcięższą pracą i najniższą płacą; jeżeli robotę stracił na starość, zostawał żebrakiem".

I jeszcze to zdanie: „Ze Sulejowa do Łodzi-miasta na „fabrykantów" wyjeżdżało tylko pospólstwo". Tymczasem i Rudnicki chociaż „obywatel z obywateli" zdeklasował się całkowicie i gdyby nie pożyczony przez ojca rubel (sulejowska pozostałość szlacheckiego „zastaw się, a postaw się") byłby wyruszył „na piechtę" do Łodzi, wśród rozbitków wyrzuconych z roli na skutek postępującego procesu jej rozdrobnienia. W jego osobie zatem łyki sulejowskie zrównują się ponownie z chłopskim otoczeniem, tak jak zrównywali się już niegdyś przed obliczem pana Opadzkiego. Ale teraz zostają rzuceni do tygla pojemniejszego, który wspólnie ich przetopi na polski proletariat fabryczny. Jak o tym zjawisku odbitym w świadomości jego uczestników pisze historyk gospodarczy?

„Droga wyjścia ze wsi nie była dla chłopa łatwa. Przejście do przemysłu czy też emigracja połączone były z trudnościami olbrzymimi i, co najważniejsze, nie dającymi się przewidzieć i wymierzyć. Ta właśnie niepewność, związana z pierwszymi krokami po wyjściu ze wsi, odstraszała od zrywania z nią. Na krok ten decydował się ten jedynie, kto nie miał innej drogi przed sobą, najczęściej posiadacze gospodarstw karłowatych, mniejszych niż trzy morgi. Choć później krok ten mógł daną jednostkę doprowadzić do społecznego awansu — to przecież w chwili decyzji odczuwano zerwanie ze wsią jako deklasację, często jako życiową katastrofę".

Tak pisząc, Witold Kula słusznie streszcza przebieg owego zjawiska przechowany w wielu literackich i autentycznych dokumentach czasu. Przeżycia młodego Rudnickiego w tym przebiegu jednak nie uczestniczą. Wyjście z Sulejowa nie jest przez niego odczuwane jako „katastrofa życiowa" czy bodaj jako grząźka niepewność. „Im dalej, tym piękniej. Pojechać za góry i morza i z nowym światem w oczach wrócić do Sulejowa, do swoich, do Felka z tygielka, do Kostka spod mostka, do Felki trucicielki, do wszystkich dziewczyn i chłopaków i opowiedzieć im o rzeczywistych, nie urojonych cudach".

Jest to bodaj najważniejszy moment w formowaniu się światopoglądu młodego Rudnickiego i jego późniejszej działalności rewolucyjnej. Ten ustawicznie w nich obecny akcent optymizmu i zaufania wobec przyszłości. Szeroko też i słusznie pozytywną ocenę miasta, pracy fabrycznej, która wyprowadza Rudnickiego poza manowce sentymentalizmu i zapatrzenia w utracony pępek kraju dziecinnej szczęśliwości, podkreśla Stawar, przeciwstawiając ją ślozom literackim zawodzącymi „nad okropnościami miasta Molocha". Ale i tak bez odpowiedzi pozostaje pytanie: skąd ów optymizm Rudnickiego? Czy jego sprawa osobista, czy też powszechniejsza i typowa?

Niewątpliwie odgrywa w jego układzie ważną rolę osobista ciekawość intelektualna młodzieńca. Uczestniczy zaufanie do ślęczących „nad talmudem" i ukazujących bogactwo tworów i światów ludzkich. Bierze zatem udział przyszły pisarz i działacz, ale sprawa przede wszystkim jest typowa. Optymizm Rudnickiego jest optymizmem członka klasy wstępującej społecznie, klasy przekonanej, że jej horyzonty dopiero się otwierają. Jest optymizmem ludowym, ukazanym na historycznym przykładzie polskiego proletariatu. Własna ciekawość i roztropność intelektualna Rudnickiego, to tylko bardziej stężony koncentrat tego optymizmu. Waga zaś pamiętników jego w tym się zawiera, że jest to pierwszy w naszym piśmiennictwie utwór, który przedarł się poprzez wszystkie niebezpieczne zakręty i konwencje spowiedzi autobiograficznej gawędy, lirycznego wspomnienia. Przedarł się nie tracąc świeżości tego optymizmu, nie przerzucając go jedynie w lata młodości, nie rozcieńczając w sentymencie przywiązań do spraw minionych.

Optymizm ten wiąże się zatem ściśle ze stanowiskiem społecznym Rudnickiego, działacza rewolucyjnego, ale wiąże się także ze sposobami jego wyjścia w młodości z tradycyjnego poglądu religijnego. Ponieważ opisuję na razie genealogię jego postawy myślowej, na te sposoby wyjścia chciałbym położyć szczególny nacisk. Jako dokument więcej niż autobiograficzno-myślowy, ale filozoficzny, jest w tej mierze „Stare i nowe" znów czymś jedynym w naszym piśmiennictwie, jakże ubogim w uczciwe relacje o zaznanym rozwoju myślowym. Na tę zaś stronę pamiętników Rudnickiego nie zwrócono uwagi bodaj zupełnie. Tymczasem uderza w nich obfitość motywów związanych z religią, silne uczestnictwo kościoła i wiary w życiu środowiska małomiasteczkowego, z jakiego wyszedł autor. Różnolite funkcje tego uczestnictwa — wzruszeniowe, estetyczne i moralne — podsumował Stawar, ukazując zarazem, jak silnie, w sposób stający na pograniczu średniowiecznego fanatyzmu, oddziałuje ono na przeżycia ludzi pogrążonych w kręgu religianctwa. Ta tercjarka, która za niepochlebne słowa o świętym Franciszku z Asyżu denuncjuje własnego męża i całą organizację rewolucyjną! „Średni poziom bytu kulturalnego w owym czasie w Sulejowie był taki, że wszelkie wyższe i głębsze wzruszenia możliwe były tylko w kościele. Od ciężkiego zwierzęcego trybu życia przychodziło się do kościoła w gości do najwyższych dostojników i dostojniczek nieba. Przyjęcie było z muzyką, śpiewem, wonnościami i tańcem. Bo przecież każda nasza procesja to swego rodzaju polonez" — pisze sam Rudnicki.

Według jakiej myśli dokonuje się w młodym chłopcu przełom? Przełom ten idzie od samego dna metafizycznego, które kościół w latach jego młodości podkreślał tylko wobec prostaczków sulejowskich, gdzie indziej nie wysuwając tej sprawy na plan pierwszy. Sprawy potępienia, piekła, Boga bezlitosnego i karzącego. Ten chłopak sulejowski, jak jego babka poważnie i surowo traktujący każdą rzecz podawaną do wierzenia, tej sprawy nie kładzie pomiędzy legendy. Bunt normalnego umysłu kiełkuje już w Sulejowie, wybucha jednak w Łodzi: „Miałem do wyboru: albo idąc drogą wskazaną przez spowiednika — zasłużyć na niebo, albo ucząc się i walcząc razem z towarzyszami — iść do piekła. Pod wpływem przywiązania, szacunku, a nawet miłości do towarzyszy... wybrałem piekło. Jeżeli oni, mówiłem sobie, skazani są już na potępienie, to i ja pójdę tam z nimi. Wierzyłem żywo w istnienie piekła, choć nie wiedziałem, gdzie ono jest, ale jednocześnie zacząłem powątpiewać w bezmyślne okrucieństwo Boże".

Proszę też sięgnąć na stronice 47—49, 56, 174. W tych rozproszonych kartach dojrzewa ów proces. Jego imię? Osobniczy rozwój myślowy Rudnickiego pokrywa się tutaj z rozwojem powszechnym całego problemu. Filogeneza jego umysłu z ontogenezą zagadnienia. Ten optymistyczny bunt przeciwko niesprawiedliwemu Bogu, władcy piekła, to przecież rdzeń romantycznego lucyferyzmu, główna sprawa „Kaina" Byrona. Uczestniczy on w postępowych buntach metafizycznych romantyków, w postaci perwersyjnego dreszczu odżywa u modernistów. U Rudnickiego wyraz buntu nie jest samotniczo-perwersyjny. Powtórzmy: — jeżeli towarzysze walki zasłużyli na piekło, ja z nimi też. Jest więc gromadzki, pochodzi z kręgu walki o przyszłość człowieka urządzoną przez człowieka. I jeżeli kogo przywodzi na myśl, to głośnego w latach młodości Rudnickiego buntownika filozoficznego, marzyciela o religii bez nakazów i kary, Jana Marie Guyau. Jego „Moralność bez powinności i sankcji", czy skreślony przez Alfreda Fouillé, ojczyma Guyau, zarys jego poglądów był wówczas tłumaczony na język polski i jeżeli łapczywy pożeracz książek nie czytał ich — tym lepiej. Bo w sposób tym bardziej spontaniczny jego rozwój potwierdza drogi przez innych odbyte.

Lecz bunt Guyau, chociaż po tak zbliżone sięga argumenty, dokonuje się tylko w świecie wyobrażeń idealistycznych. Bunt chłopca z Sulejowa odbywa się w życiowym konkrecie jego klasy społecznej. Nie lektura zostaje argumentem decydującym, ale wspólne miejsce w szeregu, który rozszerzy się i pozostanie szeregiem walki o sprawiedliwość w świecie, gdzie „piekło razem z niebem poszło w gruzy". Dawno zaś znana formuła buntu nie prowadzi do indywidualistycznych wynaturzeń i emocyj, ponieważ obsługuje sprawę ogólną. Dialektyka ludowego optymizmu nie wiedzie do prometeuszowskiego czy romantycznego gestu w wyobraźni, chociaż na chwilę przy tym micie przystaje („słuchałem legendy o Prometeuszu z zachwytem", cytat z Fausta na str. 130), albowiem znajduje pogląd na świat zdolny do ustrzeżenia od tego zwężenia: „Idea socjalistyczna przebudowy świata miała teraz dla mnie większe znaczenie niż do niedawna zbawienie duszy. Grzech nie wykluczał zbawienia, jeżeli tylko choć na sekundę przed śmiercią ukorzyć się w skrusze. Co innego doczesne zbawienie na ziemi, budowane własnymi rękami. Tu każde odstępstwo oddala cel i żadne żale nie naprawią straty".

Nie dla samej dokładności w odtworzeniu źródeł genealogicznych ludowego optymizmu Rudnickiego uwydatniam ten problem. Dlatego, że zarówno jego droga osobistego dojścia, jak napis u jej mety są niemniej aktualne od tych wyglądów pamiętnika, jakie już ujrzeliśmy i jeszcze ujrzymy. „Każde odstępstwo oddala cel i żadne żale nie naprawią straty".

III

Młody Rudnicki przybywa do Łodzi z wiosną 1898 roku. Nie należy on do pierwszego masowego pokolenia proletariuszy fabrycznych w Królestwie Kongresowym. Kiedy młody Lutek zjawia się w Łodzi-mieście, już w niej dawno pracuje wuj Antek, rekrutacja nowych sił roboczych odbywa się jak godzenie służących: drogą protekcji rodzinnej u majstrów i podmajstrzych. Liczba robotników przemysłowych w roku 1895 wynosi 90 tys., w 1897 — 205 tys., w 1903 — 252 tys. Ten żywiołowy proces dostrzeżony został przez literaturę i po zapomnianych dzisiaj próbach pomniejszych pisarzy właśnie wtedy, kiedy młodzieniec z Sulejowa przybywa do Łodzi-miasta, zostaje zapisany w utworze, który nie uległ zapomnieniu: „Ziemia obiecana" Reymonta (1899). Jeżeli obok powieściowej panoramy Reymonta postawimy pamiętniki Rudnickiego, — cóż za różnica! A przecież to są dwa dzieła literackie, które w sposób godny prawdziwej prozy przechowują obraz tego miasta. Dzieła, pomiędzy jakimi trzeba wybierać, jeżeli chodzi o ich wartość poznawczą. Bo do tekstu Reymonta tekst Rudnickiego nie jest kontrastowym załącznikiem. Jest jego przekreśleniem.

Różnica tym bardziej uderzająca, że Reymont posiadał z pozoru warunki, ażeby pozytywnie ocenić rolę uprzemysłowionego miasta w rozwoju świadomości proletariackiej. Ten awans w obrębie wyobraźni socjalnej otoczenia, awans na rzemieślnika, którego nie udaje się dokonać Rudnickiemu, Reymont przeprowadza: w nabytym fachu jest on wyzwolonym czeladnikiem krawieckim. Lecz dla Reymonta ten szczebel był bardzo niedostateczny. W dojrzałym wieku wstydliwie i skwapliwie go ukrywa, a za młodu do różnych pieców sięga po chleb: aktor, kolejarz, niedoszły mnich. Nie stabilizuje się w żadnym otoczeniu, a jego doświadczenie społeczne jest doświadczeniem trampa, obieżysasa po peryferiach społecznych nęcących swoją egzotyką. Posiada wiele cech i nałogów „ludzi luźnych" z XVIII w., którą to kategorię znamy dzisiaj dzięki odkrywczej książce Niny Assorodobraj „Początki klasy robotniczej".

Dla takich nieustabilizowanych obieżysasów po świecie ubocznych zawodów, mieszczących się w wachlarzu zajęć otwartym w ustroju kapitalistycznym, jeżeli posiadają oni dostatecznie wiele energii i optymizmu, świat ten przedstawia się jako nader rozmaite, zaskakujące, oglądane często w sposób naturalistyczny widowisko. Najlepszym dowodem są tutaj kariery i doświadczenia współczesnych prozaików amerykańskich, prowadzące do takich jak u Reymonta wyników, tyle że wyników bardziej bezwzględnych, bardziej okrutnych, bo nabytych w rozkładowej fazie kapitalizmu i nie łagodzących sielankowymi marzeniami o ziemi i wsi. I dlatego, kiedy Reymont ujrzał Łódź, nie dostrzegł w niej, nie zrozumiał całej mechaniki rozwoju społecznego i chociaż sam proletariusz o podobnej co Rudnicki karierze — nie dostrzegł absolutnie, czym naprawdę dla ludzi jego typu było to miasto. Ujrzał jedynie dynamicznego niespokojnego Molocha urbanistycznego, w którym się roi od aferzystów, a w jego tle — utraconą sielankę. Zobaczył zatem w Łodzi-mieście rojowisko takich luźnych karier jak jego własna, karier doprowadzonych do stanu ustawicznej gorączki, a w postaci Borowieckiego utaił własne marzenie spełnione pod koniec życia. Jakto „Ziemię obiecaną" interpretował Feldman? „Żywioł prastary a swojski protestuje ze wszech sił przeciw pseudo-kulturze miejskiej, z całą namiętnością wraca do swojego ja, pozbawionego tych perspektyw ideowych i wielkoświatowych co nowoczesny ustrój społeczny, zato zrośniętego z glebą i pełnego niespożytych sił i obietnic".

Z tym prastarym swojskim żywiołem gruba przesada młodopolska. Po prostu Reymont, chadzający po egzotycznych okrajach społeczeństwa, ideał życia dostrzegał w nawrocie do ziemi. U człowieka o jego indywidualnej pozycji naturalnie w nawrocie do dworu szlacheckiego. Kupując pod koniec życia Kołatkowo, niedobory gospodarki ziemi łatając dochodami literackimi, całkowicie się odwracał od linii życiowej wyznaczonej przez doświadczenie społeczne własnej młodości. Ale bo z peryferii drogi prowadzą wszędzie, wstecz również. Obrana przez niego w „Ziemi obiecanej" forma powieści impresjonistycznej, forma uwypuklająca uderzające fragmenty zamiast ich mechanizmu społecznego, to jedynie dogodna maska dla tak nabytego doświadczenia. Konwencję literacką determinuje jej przydatność dla takiego wyrazu rzeczywistości, dla takiego jej przekrzywienia, jakie odpowiada szkicowanemu tutaj zasobowi wiedzy o świecie u czeladnika, kolejarza, mnicha w jednej osobie. Konwencja pozwala podkreślić dziwność środowiska, dziwności tej nie każąc interpretować. Ludowy optymizm Reymonta rozcieńcza się na pochwycenie tej dziwności. Zamiast stać się kapitałem myśli, przemienia się w energię położoną blisko ślepego, bezkierunkowego biologizmu.

„Stare i nowe" zawiera niemniejszy aniżeli u Reymonta zasób doświadczeń, bo zasób nabywany przez kilkadziesiąt lat życia i, co ważniejsze, ciągle obecny pod piórem pisarza. Pamięć Rudnickiego skacze bowiem jak kulka rtęci i do łańcucha wspomnień powołuje wciąż fakty o wielkiej rozpiętości chronologicznej: sprzed roku, sprzed dwudziestu, pięćdziesięciu lat. Mimo to ani śladu zdziwienia złożonego ze ślepo tryskającej energii i nadmiaru materiałów obserwacyjnych przechowanych w wyobraźni. Doświadczenie społeczne Rudnickiego porządkuje te materiały w sposób dialektyczny — bardzo to słusznie podkreśla Stawar — bo doświadczenie to nie zostało nabyte na peryferiach indywidualnej przygody, ale w twardym osiąganiu wiedzy o prawach rządzących ustrojem, w jaki wkracza młody Rudnicki, stając w Łodzi-mieście do fabrycznego warsztatu.

Doświadczenie to warunkuje również ten specjalny i jedyny w naszej prozie kąt, pod jakim pamiętniki Rudnickiego przecinają odziedziczone konwencje literackie. Napisaliśmy, że zostało w nie wmieszczonych kilka książek nienapisanych jako utwory odrębne. I chcąc zrozumieć zależności i związki pomiędzy doświadczeniem własnym Rudnickie-

(Dokończenie na stronie szóstej)

ZACZĘŁO SIĘ 14 WRZEŚNIA

(Dokończenie ze strony pierwszej)

marzła, ujrzawszy rakiety, rozpoczęła desperacki atak na ów Nowy Zjazd.

Nim pluton przeskoczył nadbrzeże, od ognia karabinów maszynowych jakim ze wszystkich okien zaczął pluć budynek Schichta, zginął chorąży Jaczczurek, który plutonem dowodził. Komendę objął kapral Rościanko, lektor plutonu i biegł, strzelając z automatu. Pobiegł parę kroków, upadł. Nie żył. Erkaemista Kwiecionek doczołgał się do wiaduktu Pancera, gdzie mu pocisk pancerny czaszkę rozerwał. W braku lepszego dowództwo objął ułan Kaczorek, który pod sam ziejący ogniem gmach Schichta, pluton podciągnął i tam zginął. Razem z nim ułan Krochmalewski, ułan Nikitenko, ułan Gąsień.

Potem odezwała się artyleria niemiecka. Wokół mostu Kierbedzia jęły wyskakiwać w górę wysokie, białe fontanny wody. Od razu było ich tak dużo, iż pozostali przy życiu ułani lewego brzegu dojrzeć już nie mogli.

Potem powietrze wokół zaczęło drgać i dygotać, a na wiadukcie Pancera jęły strzelać w górę płomienie, kłęby dymu, wyrwane kostki bruku, grudy ziemi, bryły cementu. To artyleria polska położyła tam ogień. Wokół jęczały odłamki, ziemia wydawała się kołysać, kłębiły się dymy, a pozostali przy życiu ułani krztusząc się w cierpkim swędzie spalonego szeditu, ciągnąc ze sobą rannych, biegli z powrotem do nabrzeża, by schronić się przed ogniem za betonową skarpą. Dotarło ich trzech. Skuleni tuż nad wodą, jęli wystrzeliwać jedną po drugiej białe rakiety, wzywając pomocy. Z Pragi odpowiedzi nie było, więc trwali tak do świtu, a potem po szczątkach mostu zaczęli się cofać na praski brzeg. Wróciło dwóch. Trzeci ranny na samym środku mostu wykrwawił do końca, na żelaznym belkowaniu umarł i tam już pozostał.

*

Był świt 16 września. Zaczynał się nowy dzień, w którym, tak jak dni poprzednich na wyzwolonych już ziemiach gorączkowo, w trudzie i wśród ofiar budowano nową Polskę.

Do Lublina przybyło tysiąc delegatów Stronnictwa Ludowego z wszystkich stron ziem wyzwolonych. Tematem obrad była reforma rolna.

W Stalowej Woli, gdzie rządził utworzony 31 sierpnia Komitet Robotniczy, uruchomiono wreszcie elektryczność, dzięki czemu można było spodziewać się, że warsztaty ślusarskie będą mogły rozpocząć pracę.

W Dwikozach na samej niemal linii frontu komitet fabryczny uruchomił fabrykę przetworów owocowych, a hutnicy uruchomili hutę szklaną Gerlachów.

W Krośnie ruszyły warsztaty mechaniczne dawnego koncernu naftowego „Małopolska".

W Siedlcach tego dnia rano dzieci po raz pierwszy poszły do szkoły.

A dowództwo 9 pułku piechoty przesłało do dowództwa 3 dywizji następujący meldunek:

M. p. godzina 7 16.IX.

Zgodnie z rozkazem pułk rozpoczął forsowanie Wisły na wprost kwadratu 516. Przeprawiono do tej pory 1-szy batalion (bez 1 komp.) w składzie 300 ludzi, 14 ciężkich karabinów maszynowych, 16 rusznic przeciwpancernych, 8 moździerzy 50 mm, 5 działek 45 mm, amunicji 2 jednostki, żywności na 4 dni. Wraz z batalionem przeprawił się mjr. Łotyszenko.

Według relacji telefonicznej, oddziały nasze nie napotkawszy na poważniejszy opór opanowały zachodnią część kwadratu 516 i połączyły się z powstańcami".

W dywizji meldunek ten uzupełniono raportem samodzielnej brygady kawalerii. Raport brzmiał:

„Pluton podoficerski Brygady wykonał celem odwrócenia uwagi od przeprawy 9 pp. demonstracyjne uderzenie na pozycje niemieckie w kwadracie 514 na wprost mostu Kierbedzia. Akcję ukończono o świcie. Ze stanu plutonu ewakuowało się na brzeg praski, po wykonaniu zadania, dwu ułanów".

*

O godzinie ósmej rano artyleria niemiecka położyła ogień zaporowy na Wisłę, która jak okiem sięgnąć pieniła się i strzelała w górę słupami wody. Mimo tego starszy saper Kijanczuk przeprawił się małą łódką rybacką na brzeg warszawski, przeciągając nowy przewód telefoniczny na miejsce tego, który jakiś odłamek przerwał.

Koło południa artyleria niemiecka przeniosła ogień na brzeg praski i jęła bębnić po plaży, po Wale Miedzeszyńskim, po Saskiej Kępie.

Dowództwo saperów piekliło się, żądając od batalionów chemicznych natychmiastowego zadymienia rzeki. Pierwszy batalion 9 pułku był już na prawym brzegu w ciężkich walkach, lecz bez zadymienia nie sposób było wesprzeć go ludźmi i sprzętem. Koło południa nadeszła wiadomość, że kolumna samochodowa, wioząca materiał dymotwórczy (120.000 świec dymnych, 6.000 granatów zadymiających, 7 fumatorów), rozbita została na ulicy Grochowskiej.

Wśród eksplozji pocisków, przerywających przewody telefoniczne biegły wciąż dyspozycje z Armii do Dywizji, z Dywizji do Pułków.

Wobec niemożności prowadzenia dalszej przeprawy na wprost Saskiej Kępy, dowódca Armii żądał od Drugiej Dywizji rozpoczęcia demonstracyjnej przeprawy na odcinku Pelcowizny. Druga Dywizja naglila szósty pułk o wykonanie tego rozkazu. Szósty pułk dochodził wtedy — była godzina trzecia po południu — do brzegu Wisły. Dochodził, walcząc z niedobitkami luźnych oddziałków SS, które już od rana, — cofając się niechętnie i z oporem — pędził przed sobą.

Rozkaz doszedł do szóstego pułku jeszcze w marszu. Zaledwie śmiertelnie znużone oddziały opanowały Pelcowiznę, a sztab pułku jako tako rozlokował się w miejscowej szkole, dowódca pułku wysłał patrole w poszukiwaniu łodzi.

Artyleria niemiecka przeniosła tymczasem ogień na Pelcowiznę, spędzając żołnierzy do piwnic i schronu.

Ponaglana rozkazami artyleria Armii przebijała się, tracąc ludzi i działa przez niemiecki ogień zaporowy na terenie Grochowa.

Więc szesnaście baterii 78 mm, osiemnaście baterii 122 mm, czternaście baterii 152 mm, 5 baterii 203 mm, moździerzy 120 mm — wszystko to w kurzawie, w dymie, w rozbłyskach pocisków, zajmowało stanowiska w parku Paderewskiego, w przerwach między domami na Saskiej Kępie, na zniszczonych torach kolejowych.

*

I znów zapadła noc.

Żołnierze drugiego batalionu 9 pułku piechoty, który tej nocy w ślad za pierwszym batalionem miał się przeprawić, rozlokowani wzdłuż Miedzeszyńskiego Wału, oczekiwali rozkazów. Saperzy w portkach tylko i koszulach, ciągnęli poprzez wał pontony i spychali je na wodę wzdłuż brzegu.

Przeprawa rozpocząć się miała natychmiast po utworzeniu przez szósty pułk przyczółka na wprost Pelcowizny.

*

Na minutę, może dwie przed tym, nim skuleni przy swoich aparatach radziści 9 pułku przyjęli i pokwitowali rozkaz, że drugi batalion ma rozpocząć przeprawę, na warszawskim brzegu na wprost Pelcowizny, zaczęły się rozjarzać i gasnąć pomarańczowe błyski eksplozji, za którymi nadciągały echa dalekich wybuchów. To artyleria niemiecka strzelała do kompanii porucznika Kuźniczenki z szóstego pułku piechoty, który wraz ze swymi ludźmi o godzinie 23 przeprawił się na drugi brzeg i zgodnie z rozkazem dowódcy pułku uderzył na obsadzony przez Niemców wał przeciwpowodziowy.

*

Gdy artyleria niemiecka ostrzeliwała kompanię porucznika Kuźniczenki, a artyleria polska biła salwami na tamten brzeg, drugi batalion dziewiątego pułku forsował rzekę. Tym razem Niemcy byli czujniejsi. Ledwo pierwsze pontony wypłynęły na wodę, a saperzy jęli napierać na wiosła, z rzeki poczęły wystrzelać w górę fontanny wody, pomieszane z rdzawym dymem. Żołnierze skuleni na dnie łodzi, słuchali szumu nadchodzących pocisków, usiłując się zorientować, który dla nich jest przeznaczony.

Między godziną drugą a trzecią rano nasilenie ognia było tak duże, że przeprawę trzeba było przerwać. O trzeciej wszczęto ją ponownie. O godzinie piątej, dnia 17 września przeprawa została zakończona i dowódca dziewiątego pułku mógł zameldować, iż ogółem przerzucił na brzeg warszawski 1254 żołnierzy, 7 ton amunicji i jedną tonę żywności. Straty przy przeprawie wyniosły 54 żołnierzy zabitych na brzegu praskim i 173, którzy utonęli w czasie przeprawy.

Raport ten dotarł do dowództwa armii wraz z raportem dowódcy 6 pułku piechoty, który meldował:

„M. p. godz. 5 dnia 17.IX. W wykonaniu rozkazu o stworzenie przyczółka dywersyjnego na wprost Pelcowizny, dziś w nocy przeprawiona została przez Wisłę kompania drugiego bapnu wraz z plutonem rusznic przeciwpancernych.

Po nadejściu pontonów przeprawiona zostanie reszta batalionu.

Batalionowi dano zadanie przełamania bez względu na straty pozycji niemieckich i nawiązanie łączności z powstańcami na Żoliborzu".

*

Był dzień siedemnastego września. Na uwolnionych terenach jak wczoraj, jak onegdaj, jak od wielu dni wśród trudności, wśród ofiar, pokonywując obskurantyzm, bierność, dywersję, apatię, egoizm czy chciwość ludzką budowała się dalej nowa Polska.

W związku ze zmagającą się drożyzną prezydium PKWN wysłało do zarządu kupców w Lublinie list, w którym czytamy:

„Chcemy zwrócić panom uwagę na nieprzyjemne skutki, jakie spotkają tych, którzy wykorzystując trudności wojenne, jak hieny żerują na nędzy ludzkiej, stosując w handlu, przemyśle czy rzemiośle paskarskie, nieuczciwe ceny. Wobec winnych zastosowane będą drakońskie kary oficjalne aż do zupełnej utraty majątku i zamykania do więzienia. Lichwa i pasek stać się muszą w wolnej, demokratycznej Polsce procederem, który się nie kalkuluje".

Do Białegostoku przybył zastępca naczelnika resortu zaopatrzenia, który zwołał zebranie przebywających na terenie miasta prawników. Celem zebrania było omówienie spraw, związanych z zorganizowaniem sądownictwa na terenie Białostocczyzny.

W Radzyniu Podlaskim uruchomiono fabrykę kotłów parowych i maszyn rolniczych.

W Zamościu banda NSZ zamordowała komendanta rejonowej komendy uzupełnień, majora Kropiwnickiego. Jednocześnie rozrzucono ulotki, wzywające do bojkotowania Wojska Polskiego.

Na przyczółku na wprost Pelcowizny zdziesiątkowana w nocy przez niemiecką artylerię kompania porucznika Kuźniczenki po raz któryś tam z rzędu usiłowała przekroczyć broniony przez Niemców wał przeciwpowodziowy.

Oto meldunek obserwatora 6 pułku chorążego Kraczki, śledzącego to natarcie z dachu szkoły powszechnej na Pelcowiźnie, gdzie dowództwo pułku się mieściło:

„Widzę. Kompania atakuje wał.

Widzę. Szereg wybuchów przed wałem, między żołnierzami kompanii.

Widzę. Pojedynczy żołnierze kompanii posuwają się w stronę wału.

Widzę. Dwa czołgi niemieckie, prawdopodobnie Ferdynandy. Silny ogień naszych działek 45 mm.

Widzę. Prawo skrzydło kompanii cofa się w kierunku wody. Część przesuwa się w lewo.

Widzę. Tych, którzy cofają się w kierunku wody, nieprzyjaciel pokrywa silnym ogniem z moździerzy.

Widzę. Kłęby czarnego dymu posuwają się z wiatrem wzdłuż rzeki w kierunku mostu Poniatowskiego.

Widzę. Nasi pojedynczy żołnierze wchodzą do wody. Inni przesuwają się w stronę zarośli. Pokrywa ich silny ogień moździerzy".

*

Kłęby dymu, które dostrzegł obserwator — to oczekiwana zasłona dymna, którą po nadejściu materiałów stworzyli saperzy, by umożliwić przeprawienie się na brzeg warszawski 8 pułkowi piechoty.

Przez tę ciężką, lepką, tłustą mgłę, na której stworzenie zużyto 7 ton mieszanki dymotwórczej S4, 7 tysięcy świec dymnych, 14 tysięcy dymnych granatów oraz 45 świec sygnałowych — 113 pontonów wyładowanych żołnierzami i sprzętem płynęło w stronę Powiśla.

Wieczorem dowódca trzeciej dywizji mógł zameldować, że przerzucił w ciągu dnia na lewy brzeg 1042 ludzi, 15 działek 45 mm, 25 cekaemów, 48 rusznic, 18 moździerzy 18 mm, 24.000 granatów ręcznych, 2500 pocisków artylerii i 3000 min. Wszystko to przy stratach 30 zabitych i 58 rannych.

W tym samym czasie dowódca 6 pułku meldował dowódcy dywizji, że korzystając z zasłony dymnej przeprawił na przyczółek 450 ludzi oraz 5 dział, 18 rusznic, 8 modzierzy i 5000 granatów ręcznych.

Ogółem ponad dwa tysiące żołnierzy Pierwszej Armii było już na warszawskim brzegu.

*

Po trzech dniach z tych ponad dwu tysięcy ludzi żywych zostało niewielu.

A Polska budowała się. I 18 września, gdy walczyli, i 19 września, gdy ginęli, i 20 września, i potem, i ciągle.

*

Upłynęły cztery miesiące wypełnione po brzegi krwią i mozołem Czerwonej Armii. Nastąpiły ruchy oskrzydlające, które przygotowały i umożliwiły potężny skok wprzód. W połowie stycznia wielka ofensywa radziecka sforsowała zaporę Wisły. 17 stycznia żołnierze I Armii znów szli na brzeg warszawski. Że był mróz, więc przez Wisłę po lodzie a potem po gruzach, wśród których leżały skostniałe, zmarzłe zwłoki ich kolegów. Tym razem Niemcy oporu nie stawiali. Niemców w mieście nie było. Gdzieniegdzie jedynie kryły się jeszcze po piwnicach gromady maruderów, którzy poddawali się w milczeniu, a czasem w milczeniu od bagnetów ginęli.

No, a potem dreptały oddziały w defiladzie po gruzach zaścielających Plac Teatralny, i maszerowały po zawalonej gruzem Marszałkowskiej, i wśród wypalonych do fundamentów domów Nowego Światu, i przez Królewską, której nie było wśród ruin, wśród zwalisk, wśród zniszczenia. Szli na zachód.

Jacek Wołowski

MAX FRISCH

Kultura nie jest rezerwatem

Uczestnik Kongresu Intelektualistów we Wrocławiu, najwybitniejszy dramaturg szwajcarski Max Frisch, wygłosił w Zurychu odczyt, którego tematem było zagadnienie niemieckie. Frisch oparł częściowo swe przemówienie na wrażeniach odniesionych z pobytu w Polsce. Podajemy je w tłumaczeniu - skrócie Jacka Frühlinga.

Jeżeli porównamy nasze nadzieje po katastrofie hitleryzmu z chwilą dzisiejszą, jeżeli zrobimy bilans naszych podróży do Niemiec, jeżeli popatrzymy na sprawy bez próżności — boć przecież schlebia każdemu Szwajcarowi, kiedy w obcym kraju traktują go poważnie jako intelektualistę — nie będziemy mogli zaprzeczyć, że bilans ogólny nie jest zachęcający.

Niezliczone relacje niemieckie wstrząsnęły nami. Nie mam na myśli ani wzruszenia ani przemijających nastrojów. Chodzi mi o sprawę tkwiącą głębiej i nieprzemijającą. To zachwianie naszej wiary we wszystko, co ma związek z cywilizacją zachodnią, jest może jedyną korzyścią, jaką przyniosły nam rozmowy szwajcarsko-niemieckie. Korzyść ta nie zbliża nas do niemieckiego sąsiada i nie pokonuje niemiłych reakcyj.

Mam wrażenie, że reakcje te przybrały dwie zasadnicze formy. Jedni, do których należą ludzie wykształceni, chronią się w świat klasycyzmu, w którym pokrewieństwo z niemieckością nie stanowi dla nich przeszkody. Inni, zmuszeni z tych czy innych powodów do patrzenia w oblicze dzisiejszej rzeczywistości niemieckiej, radzą sobie w ten sposób, że oblicze to zasłaniają przed swym wzrokiem. Jest to niebezpieczna ucieczka, gdyż prowadzi do zapomnienia i zdrady wobec milionów ofiar...

Pół roku temu, spędziłem miesiąc w Berlinie. Był to mój drugi pobyt w tym mieście od czasu zakończenia wojny. Niedawno byłem w Warszawie. Do przeżyć, którymi opłaciłem tę podróż do Polski, należy przede wszystkim przerażenie. Jak łatwo zapominamy o tym, co jest wprawdzie wszystkim znane, czego jednak nigdy nie widzieliśmy na własne oczy. Jestem zdania, że nie można mówić o Berlinie, jeżeli się widziało tylko Berlin, gdyż w ten sposób powstaje niebezpieczeństwo ujmowania problemu niemieckiego na podstawie sentymentu, z krzywdą dla obiektywizmu i rzeczywistej oceny.

W jednej ze swych ostatnich mów Churchill, zajmując się niemieckim generałem von Rundstedtem, powiedział, że trzeba raz wreszcie skończyć z tym, co było. Jako zwyczajny człowiek i pisarz, który uważa za sprzeczne ze swym zadaniem zwoływania i organizowanie sprzymierzeńców do następnej wojny, jako Szwajcar czujący się pokrewny człowiekowi niemieckiemu, jako współaktor stulecia, które w naszym odczuwaniu jest katastrofą, jako humanista widzę w tych słowach Churchilla najbardziej lapidarne sformułowanie tego wszystkiego, co mnie przygniata. Jeżeli rozumiem, jakie cele przyświecają tej amnestii, to nie mogę uwierzyć, byśmy tego rodzaju sposobem myślenia mogli wygrać przyszłość. Jeżeli idzie o przyszłość narodu niemieckiego, to przyjmując tego rodzaju amnestię, obciążylby się Kainową zbrodnią...

Przekreślić przeszłość? Hasło to przychodzi na myśl, kiedy stoi się na ruinach byłego ghetta warszawskiego, kiedy czyta się sprawozdanie brigadenführera Józefa Stroopa, który na tym miejscu przy pomocy Wehrmachtu spalił lub rozstrzelał 80.000 ludzi przeciwstawiających się wywiezieniu do Oświęcimia. Wydaje nam się, iż o wszystkim tym doskonale wiemy. Kiedy się jednak jest na miejscu, okazuje się, że nie wiemy nic. To, czego nie możemy sobie wyobrazić, zostaje zapomniane. Mam wrażenie, że właściwa groza wcale do nas dotychczas nie dotarła. Natomiast nasi niemieccy przyjaciele nie znają sytuacji, w której musieliby — jak się to działo z całymi wsiami w Polsce, na Ukrainie i w Rosji — klęczeć przed grobami masowymi swoich najbliższych.

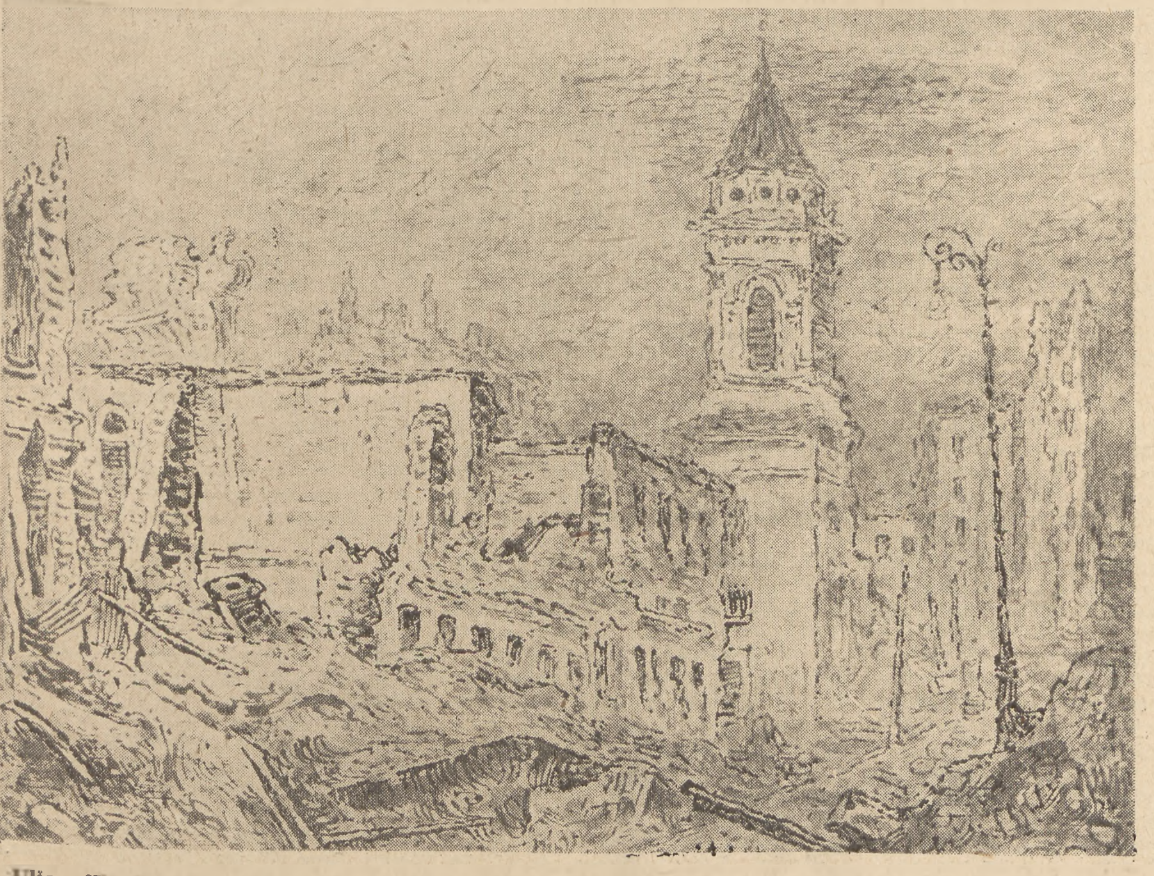
Chodzi mi o fakt dotychczas zbyt mało brany pod uwagę: że za naszego życia działy się rzeczy, których dotychczas nie dopuszczaliśmy u ludzi. Kiedy stoimy przed szubienicą, komorą gazową, przed piwnicą pełną popiołów ludzkich, ogarnia nas przerażone zdumienie, bezbronne przerażenie, że mogli tego dokonać ludzie. Nie jakiś Landru czy Hamann, lecz ludzie w poważnej liczbie mnogiej... A chodzi tu przecież o naród, który posiadł wszystko i rozporządzał wszystkim, cośmy rozumieli pod pojęciem kultury. Widzę to tak: jeżeli ludzie, którzy używają tych samych słów, co ja, którzy kochają tę samą muzykę, co ja, w żadnym stopniu nie są zabezpieczeni przed tym, by się stać potworami, na czym mogę oprzeć moją wiarę i przeświadczenie, że ja sam jestem przed tym zabezpieczony? Może w tym tkwi istotna przyczyna, że tak bardzo zajmujemy się człowiekiem niemieckim, że to wszystko, co się dziś dzieje w Niemczech, tak mało budzi w nas otuchy.

Jak gdyby nigdy nic, znowu uprawia się kulturę, znowu mamy do czynienia z teatrem, muzyką, poezją i życiem umysłowym, natomiast nie czyni się próby zrewidowania pojęcia kultury niemieckiej czy nawet zachodniej, która tak straszliwie zawiodła. Niestety nie mogę krótko i węzłowato powiedzieć, co mamy rozumieć przez kulturę. Do decydujących jednak doświadczeń, które poczyniło nasze pokolenie, należy, zdaniem mcim, znany zresztą fakt, że człowiek taki jak Heydrich, kat Czechosłowacji, był nieprzeciętnym i wrażliwym muzykiem, z entuzjazmem rozprawiającym na temat Bacha, Handla, Mozarta, Beethovena i Brucknera. Nazwijmy to, co charakteryzuje ten typ ludzi, kulturą estetyczną. Jest to kultura, która potrafi myśleć najwznioślej, równocześnie jednak nie potrafi przeciwstawić się temu, co najnikczemniejsze; jest to kultura unosząca się ponad postulatami dnia powszedniego. Rzecz przerażająca, ile listów niemieckich wyraża ten sposób myślenia. Ilekroć poruszana jest kwestia niemiecka, zawsze mówi się w tych listach o Goethem, Holderlinie, Beethovenie i Mozarcie. I zawsze w jednym i tym samym celu: aby geniusz stał się czymś w rodzaju alibi. W ten sposób stwarza się niewinną na pozór sugestię, że naród posiada kulturę, bo ma symfonie.

W tej samej płaszczyźnie znajduje się fałszywa wizja artysty, który oderwany od wszelkiej współczesności żyje w sferze czystego ducha, co nie przeszkadza, że jako obywatel, jako członek społeczności ludzkiej, może być równocześnie skończonym szubrawcem. Robi się z niego kapłana wieczności, który jakoś przetrwa swą popełnianą codziennie zdradę. Co wspólnego — mówią tacy ludzie — ma sztuka z polityką? Przez politykę rozumieją oni wszystko co niskie, wszystko, czym intelektualista, „Kulturträger" nie powinien sobie brudzić rąk. Takie ujęcie kultury najsilniejsze jest w Niemczech, choć i u nas obywatel mówi sobie niekiedy: niechaj sztuka zajmuje się pięknem. Ale Goethe powiedział: Sztuka zajmuje się tym co dobre i tym co ważkie. Różnica jest tu rozstrzygająca. Sztuka nie może być jakimś rezerwatem istniejącym poza sumieniem, jakimś ogródkiem na wolne wieczory. Kultura pojmowana jako bożek, któremu wystarczają tylko nasze osiągnięcia artystyczne i naukowe, kultura będąca moralną schizofrenią z pewnością nie jest tym, co może nas ocalić.

Max Frisch

WARSZAWA W STYCZNIU 1945 ROKU — rysunki Tadeusza Kulisiewicza



Ulica Wspólna (pióro, tusz)



Plac Trzech Krzyży (pióro, tusz)

HELENA BOBIŃSKA

MUR OBALONY

I

Działo się to w Moskwie w roku 1933. Piękny pałacyk przy ulicy Worowskiego, gdzie mieści się Klub Pisarzy, świecił z daleka swymi długimi oknami. Tego wieczoru zebranie w Klubie było liczne. Przyszli nie tylko pisarze, ale i krytycy. Zdarzył się fakt niezwykły w dziejach literatury rosyjskiej. Oto w grubym miesięczniku „Krasnaja Now", gdzie pojawiały się nowe dzieła największych pisarzy sowieckich, Gorkiego, A. Tołstoja, Szołochowa, Leonowa i innych — zamieszczono *opowiadanie dla dzieci* A. Gajdara: „Tajemnica wojskowa", obejmujące z górą sto wielkich stronic.

— To... chyba jakieś nieporozumienie — mruczał ten i ów ze znanych i uznanych pisarzy — przerzucając stronice masywnego miesięcznika, na które zuchwale wtargnęła hałaśliwie gromada dzieciaków.

— Nie o to chodzi — denerwował się inny — że tematem opowiadania jest obóz pionierski w Arteku! — Chodzi o poziom! Czy poziom artystyczny tego opowiadania pozwala, aby drukować je obok utworów największych naszych pisarzy!

Wtedy głos zabrali solidni krytycy.

Chcąc nie chcąc musieli zapoznać się z tą „literaturą dla dzieci". Czytając „Tajemnicę wojskową" długo i starannie przecierali szkła okularów, zachodzące podejrzaną mgłą, długo i znacząco chrząkali. Zgodzili się, że chociaż poziom artystyczny tej noweli jest nierówny — posiada ona jednak niewątpliwie wartości artystyczne.... Plastykę charakterów... momenty wysoce dramatyczne...

Dyskusja trwała do późna. Ani pisarze, ani krytycy nie przeczuwali wówczas, że ukazanie się tego opowiadania dla dzieci na łamach „Krasnej Nowi" zburzy mur oddzielający dotychczas w ZSRR literaturę dla dzieci od literatury pięknej. Nawet ci, co żartowali dobrodusznie: „maluczko, a będziemy mieli w „Krasnoj Nowi" bajeczki dla dzieci, Marszalka i Barto" — nie przypuszczali, że stanie się to naprawdę i to w krótkim czasie.

Dziś nie sposób już oddzielić w ZSRR literaturę dla dzieci od literatury pięknej. Ci sami pisarze piszą dla dzieci i dla dorosłych — Paustowski, Pryszwin, Żytkow, Wasilenko, Kassil, Katajew, Wiera Inber, Marszak, Kawerin, Michałkow, Sotnik i inni. Utwory tych pisarzy, pisane dla dzieci, spotykamy w miesięcznikach literackich, jak „Nowyj Mir" i „Znamia". Dwa lata temu wyszedł tom wierszy Michałkowa „Dla dużych i dla malutkich". Sztuka dla dzieci Marszaka „Dwanaście miesięcy" poprzedzona jest uwagą: „Pierwszeństwo grania tej sztuki ma Moskiewski Teatr Artystyczny". W tomiku nowel Paustowskiego „Dżdżysty świt" znajdujemy trzy opowiadania dla dorosłych i trzy dla dzieci. Paustowski jest mistrzem prozy. Każde jego opowiadanie zarówno dla dzieci jak i dla dorosłych jest małym arcydziełem. W dziełach Pryszwina, znakomitego pisarza rosyjskiego, trudno odróżnić, co jest dla dzieci, a co dla dorosłych.

Jego krótkie opowiadania dla dzieci z życia zwierząt: „Cytrynka", „Kulasek", „Zuch" — krytyka stawia obok takich arcydzieł literatury rosyjskiej, jak „Kasztanka" Czechowa i „Mumu" Turgieniewa.

Z chwilą, gdy znikła g r a n i c a, dzieląca literaturę piękną od literatury d l a d z i e c i — podniósł się ogromnie poziom literatury dziecięcej w ZSRR.

Wysoki poziom artystyczny nie może iść w parze z płytką i fałszywą treścią. Nie można pisać artystycznie o tym, czego się nie zna. Gorki twierdzi, że pisarz powinien znać, choć jeden fach, który go wiąże z życiem. Każdy niemal ze znanych pisarzy sowieckich przeszedł kilka fachów, zanim został pisarzem:

Borys Żytkow, ulubiony przez dzieci pisarz był rybakiem, myśliwym, inżynierem-chemikiem i wreszcie marynarzem. O Pryszwinie krytyk mówi, że w ciągu 40 lat „jak tropiciel" przemierzył olbrzymie obszary swej ojczyzny". Iwan Jefremow — autor naukowo-fantastycznych powieści dla młodzieży z początku był marynarzem, później profesorem panteologii i biologii — w ekspedycjach naukowych zwiedził Syberię, Daleki Wschód i Azję. Gajdar wstąpił do Czerwonej Gwardii mając lat 14. W ciągu 6-ciu lat walczył na wszystkich frontach wojny domowej.

Pisarz sowiecki nie potrzebuje więc s z u k a ć zajmujących tematów i opowiadać śmiesznych historyjek. Zapoznaje on młodego czytelnika z tym, co jest jego własnym osobistym przeżyciem. Pozwala to na wysoki poziom artystyczny, który z kolei narzuca konieczność tworzenia żywych prawdziwych postaci zarówno dorosłych jak dzieci, a zwłaszcza dorosłych. Tym różni się przede wszystkim literatura sowiecka, przeznaczona dla dzieci, od dziecięcej literatury całego świata. Pisarz traktuje swego młodego, nawet zupełnie małego czytelnika poważnie i szczerze, jak młodszego towarzysza.

Typowym tego przykładem jest twórczość Gajdara. Czarująca jest jego prostota i szczerość, a przy tym śmiałość w poruszaniu najbardziej drażliwych tematów np. stosunku rodziców do dzieci.

„Ja miałem wtedy 32 lata, Marusia — 29, a córeczka nasza, Świetlana — 6 i pół".

Tak się zaczyna „Błękitna czarka" opowiadanie pełne wdzięku — opowiadanie dla małych dzieci.

Krytyka radziecka podkreśla, że w tym opowiadaniu jest kilka płaszczyzn. Im starszy czytelnik, tym więcej w nim przeczyta. Mały czytelnik znajdzie tam ciekawe przygody ojca i córki, którzy obrazili się na mamę, bo nie oni rozbili błękitną czarkę — i poszli w świat, „gdzie oczy poniosą" — starszy poczuje, że chodzi tu o rzeczy daleko ważniejsze i odetchnie z ulgą, że odeszli nie „na zawsze".

W powieści „Los dobosza" Gajdar nie waha się pokazać, jak z winy ojca, którego słaby charakter prowadzi do więzienia za przywłaszczenie państwowych pieniędzy i z winy lekkomyślnej macochy — 12-letni Sieroża... pozostawiony sam sobie, o mało co nie zostaje złodziejem i bandytą. Artyzm Gajdara i jego głęboka znajomość psychologii dziecka pozwala nam poznać tego ojca z uczuć i wspomnień chłopca.

Są to najpiękniejsze w książce stronice.

„Czułem się pokrzywdzony, że Walentyna nie wzięła mnie na Kaukaz. Gdyby ojciec był, wziąłby mnie na pewno. Pamiętam, jak nieraz sadzał mnie ojciec do wioseł i płyniemy sobie obydwaj wieczorem po rzece.

— Tatku — poprosiłem kiedyś — zaśpiewaj mi jeszcze jakąś żołnierską piosenkę.

— Dobrze — powiedział — złóż wiosła.

Zaczerpnął wody garścią, wypił, wytarł ręce o kolana i zaśpiewał:

„Gór wyniosłe szczyty
W ciszy nocnej śpią
Doliny spowite
Niebieskawą mgłą
Usnął wiatr w gałęziach
W szarym pyle dróg
I ty wkrótce będziesz
Cicho spocząć mógł".

— Tatku — powiedziałem, kiedy ostatnie echo jego głosu ścichło zwolna nad prześliczną rzeką Istrą — to ładna piosenka, ale to przecież nie żołnierska!

Ojciec spochmurniał:

— Jakto nie żołnierska? Oto: góry, ściemnia się. Idzie oddział. Żołnierze zmęczeni — iść trudno. Na plecach ładunek. Sześćdziesiąt funtów, karabin, naboje. A na przełęczy — biali. — Poczekajcie, mówi dowódca — jeszcze trochę. Dojdziemy, pobijemy — wtedy odpoczniemy. Jeden do rana, a inny na wieki. — Jakto nie żołnierska? Nawet bardzo żołnierska!"

Ludzie dorośli w książkach dla młodzieży dalecy są od ideału. Mają swoje słabości, nawet swoje grzechy. — Są żywi. I przez to bliscy czytelnikowi.

W opowiadaniu Kassila „Fedia z bazy łodzi podwodnych" mały chłopak, Fedia — jedyny dzieciak na bazie łodzi podwodnych, ulubieniec marynarzy, oddany do szkoły — pierwszym samolotem przylatuje znów na bazę. Marynarze spotykają go jak dezertera.

„Mnie się tam przykrzy — skarży się chłopak — nie mogę bez was... Przyzwyczaiłem się już... i stęskniłem się i w ogóle...

I Fedia rozpłakał się...

Nikt nigdy nie widział, żeby Fedia płakał. A teraz aż się zanosił. Fałkowski długo i starannie odkaszlnął, poprawił czapkę... pokręcił się koło Fedi, po tym zagarnął dłonią głowę chłopaka i przycisnął do swego boku.

— No, przestań ryczeć. Słuchaj, ryczeć nie ma czego. Stęskniłeś się? A ja, myślisz, nie stęskniłem się? A może tam na Uralu też mam synka, takiego jak ty? Widzisz go! — Stęsknił się! — A mnie myślisz, tam na morzu nie przykrzy się nieraz? A jednak wytrzymam. Na brzeg się nie wyrywam!

Prostota i szczerość dorosłych w stosunku do dzieci, brak wszelkiego moralizowania i mentorstwa — stanowią wielką siłę wychowawczą tej literatury. Nie zamyka się ona w sztucznej klatce „światka" ani nawet „świata" dzieci. Nie uznaje żadnego podziału na „świat dzieci" i „świat dorosłych". Jedni i drudzy żyją tymi samymi sprawami i rozumieją się wzajemnie.

Jest takie opowiadanie Sotnika: „Na ciemnych schodach". Rzecz dzieje się podczas blokady Moskwy. Dwóch chłopców 12—13-letnich zbiera butelki do mieszaniny wybuchowej dla obrony przeciwko czołgom. Chłopcy zapędzają się do odległego zaułka, do 9-piętrowej kamienicy, licząc na to, że tam jeszcze nikt butelek nie wyzbierał. Ciągną za sobą wózek dziecinny, w którym wiozą uzbierane już 32 butelki. Próżno jednakże dzwonią po kolei do wszystkich drzwi ogromnego gmachu. Przemęczeni nocnymi nalotami lokatorzy odpowiadają im niezbyt uprzejmie i odsyłają z niczym.

Noc zastaje chłopców w owej kamienicy. Muszą tam nocować. Wciągają swój wózek z butelkami na wyższe piętro w nadziei, że tam będzie cieplej. Nagle:

„Wózek wyrwał im się z rąk, zachybotał i w tej chwili rozgłośny brzęk trzech dziesiątków rozbitych butelek napełnił puste, o świetnym rezonansie schody. Chłopcy przysiedli w kucki i wstrzymali oddech. Długo huczały schody jak fortepian z naciśniętym pedałem. Otworzyły się drzwi. Chłopcy usłyszeli dźwięczny dziewczęcy głos:

„Mamo, bez paniki! Bez paniki!

Otworzyły się drugie drzwi. Otworzyły się trzecie drzwi. Otworzyły się czwarte, piąte, szóste..."

Zbudzeni lokatorzy trzydziestu kilku mieszkań — po długim przekrzykiwaniu się w ciemnościach, odkrywają wreszcie sprawców nocnego alarmu. Zdenerwowanie udręczonych blokadą ludzi skrupia się na obydwóch chłopcach.

Ktoś proponuje, żeby ich odprowadzić do milicji. Ktoś kładzie rękę na ramieniu jednego z nich. Okazuje się, że chłopcy są przemoknięci do nitki. Następują znowu bezładne pytania i odpowiedzi. Kiedy wyjaśnia się, że chłopcy przemokli, zbierając butelki do mieszaniny wybuchowej i, że im nic za to nie płacą — stosunek lokatorów zmienia się od razu. Przypominają sobie, że wszyscy mają butelki.

„Z piętnaście minut minęło. Maria Michajłowna stała z chłopcami na najniższej platformie i krzyczała: — Obywatele!, Obywatele! Działajcie zorganizowanie! Nie mogą przecież chłopaki biegać po wszystkich piętrach! Znoście tu sami!

Po ogromnych schodach zapalały się i gasły zapałki, migotały płomyki świec i w ich słabym drżącym świetle, snuły się ciemne postaci. Wszyscy znosili butelki na najniższą platformę, gdzie stali dwaj chłopcy".

„Misza i Jura — zdumieni, milczący, stali i patrzyli na bogactwa płynące do ich stóp z trzydziestu sześciu mieszkań. Stali zupełnie bez ruchu, tylko Misza poruszał wargami, licząc nowe butelki nabożnym szeptem:

— Sto dwadzieścia osiem. Sto trzydzieści jeden... Sto czterdzieści"...

W końcu ten sam jegomość, który nazwał ich „łobuzami" zaprasza chłopców do siebie na nocleg.

To opowiadanie Sotnika jest bardzo charakterystyczne. Nie tylko jako przykład literatury dziecięcej w ZSRR — literatury pełnocennej pod każdym względem. W opowiadaniu tym w sposób plastyczny wyraża się stosunek społeczeństwa radzieckiego do dzieci. Jest to stosunek ciepły i uważny.

Dziecko w klasycznej literaturze rosyjskiej zajmowało zawsze bardzo dużo miejsca — w dziełach takich pisarzy jak Gorki, Tołstoj, Czechow, Mamin-Sybiriak, Dostojewski. Dziś dziecko w ZSRR jest otoczone miłością i powiedziałabym — szacunkiem społeczeństwa... Jest osobą bardzo ważną. I bliską wszystkim bez względu na zawód i stanowisko dorosłego człowieka. Inżynier Iljin nie żałuje czasu i trudu i pisze dla dzieci swoją słynną książkę o pierwszej pięciolatce: „Ludzie i góry". Inżynier, lotnik, konstruktor, sławny na cały świat — Aleksander Jakowlew, twórca groźnych „Jaki" znajduje czas, aby dać dzieciom „Opowieści" z życia. W 1943 roku, kiedy wróg znajdował się jeszcze w granicach ZSRR — znani pisarze sowieccy wydają dla dzieci zbiorową książkę „Dzieciom — Timurowcom".

W roku 1945 wychodzi książka zbiorowa dla dzieci „Dni bojowe", na którą składają się utwory 30 znanych pisarzy i poetów.

Aby zmobilizować wokół literatury dziecięcej największe talenty i największych uczonych — na to trzeba jednego warunku: trzeba, aby całe społeczeństwo zdawało sobie sprawę z wagi i znaczenia wychowawczego tej literatury.

Niemałą rolę odegrała tu krytyka. Z chwilą, gdy utwory znanych pisarzy zaczęły się ukazywać w miesięcznikach literackich oraz w wyborze dzieł Pryszwina, Paustowskiego, Wiery Inber i innych najlepszych prozaików i poetów, krytyka zmuszona jest traktować te utwory dla dzieci jako *dzieła sztuki i przykładać do nich tę samą miarę uwzględniając przy tym ich wartości pedagogiczne.* Właściwie o tym, co jest literaturą dla dzieci i dla młodzieży decyduje nie sam pisarz, ale Państwowe Wyd. Literatury Dziecięcej w ZSRR, wydając w milionowych nakładach utwory znanych pisarzy i poetów.

Helena Bobińska

(Artykuł Heleny Bobińskiej o naszej literaturze młodzieżowej ukaże się w następnym numerze).

MARIUSZ MARGAL

OD CINÉS DO RU



Scena z filmu „Tragiczne polowanie"

Dnia 11 listopada 1895 roku niejaki Filoteo Alberini zarejestrował we włoskim urzędzie patentowym aparat do „ruchomego fotografowania, wywoływania i wyświetlania" i tak rozpoczął historię włoskiego filmu.

Jeżeli „kinetografo" uległ zapomnieniu, a jego wynalazca podzielił los braci Składanowskich, Edisona i wszystkich innych, którzy pracowali nad nadaniem ruchu obrazowi lub fotografii, to może nie tyle techniczna wyższość lumierowskiego „kinematografu" była tego przyczyną, ile miejsce, w którym odbył się jego pierwszy publiczny pokaz. Bo w jakim to mieście poza Paryżem, stolicą świata, łatwiej przyjmowały się najróżniejsze śmiesznostki i ciekawostki służące przyjemności i zabawie, i czym był wówczas film, któremu sam wynalazca nie prorokował zbyt długiego żywota, nie wierząc w trwałość mody! Zdumiewająca jednoczesność badań nad ruchomą fotografią, prowadzonych w odległych od siebie miejscach i bez jakiegokolwiek kontaktu między przyszłymi wynalazcami, uchodziła jeszcze uwadze ludzi zajmujących się filmem.

Bo też kto się nim zajmował! Kilku fotografów zaciekawionych możliwościami technicznymi, wielu prestidigitatorów i innych „cudotwórców" znęconych łatwym zarobkiem, niejeden zapewne awanturnik i łazęga, który próbował naśladować we Włoszech filmy braci Lumière.

Sale kinowe były w owych zamierzchłych czasach budą wędrującą po wsiach i miasteczkach, przenośnym barakiem, podrzędną kawiarenką. Przy braku dostatecznej ilości filmów (nie było przecież ani fachowców ani sprzętu technicznego) amortyzacja filmu zależała od licznych zmian miejsca wyświetlania i często, możliwie nieprzerwanie następujących po sobie seansów: tyle tylko, że z przerwą na zapełnienie stu, rzadziej dwustuosobowej salki. Seans składał się z 4-5 filmów przeważnie francuskich (włoskie były rzadkością). Ażeby przyciągnąć publiczność, wyświetlanie było połączone z programem muzyczno-śpiewanym, nieraz nawet kabaretowym. W każdym razie kinematograf był bez wątpienia rentowną instytucją, skoro w roku 1905 przemysłowiec Alberini zakłada pierwszą we Włoszech „fabrykę ruchomych obrazów", która rok później przybierze nazwę „Cinés". W roku 1908 istnieją już we Włoszech cztery wytwórnie filmowe, a kapitał „Cinés" wzrósł z jednego miliona lirów w r. 1906, do prawie czterech w r. 1912 — co najlepiej świadczy o rozwoju filmu włoskiego.

Filmowcy włoscy szybko wyczuli odmienny gust swojej publiczności i przerzucili się na tematy „historyczne". Realizowano „Judytę i Holofernesa". „Ostatnie dni Pompei", mnożyły się rozmaite wydania „Życia Chrystusa", samotnych lub z „Kleopatrą", „Marków Antoniuszów". Straszyła ta pseudohistoria z wszystkich płóciennych ekranów, ale nie sama. Bo już się zjawia melodramat, film staje się przesadzoną, ustokrotnioną mimiką teatralną, niemym, gestykulującym belcanto.

Już się rodziła krytyka. Zrazu płatna, byle jak klecona przez podrzędnego dziennikarzynę, nabiera znaczenia, gdy Edmund de Amicis poświęca jedną ze swoich publikacji nowemu wynalazkowi (wciąż jeszcze nie sztuce). Zdarzenie tym dziwniejsze, że poemat wydrukowała poważna i szanująca się „L'illustazione italiana". Film włoski zajmował wówczas czołowe — obok francuskiego — miejsce. Lata przedwojenne przyniosły szczytowe osiągnięcia: Enrico Guazzoni zrealizował (po raz pierwszy) monumentalne dzieło, które wstrząsnęło publicznością" — „Quo vadis?", Carlo Montuori prowadził uwieńczone pomyślnym rezultatem badania nad nowym typem lampy łukowej, wreszcie Giovanni Pastrone nakręcił „Cabirię" według scenariusza d'Annunzia.

Epoka śmiesznego realizmu! Do sceny pobicia młotkiem Mistinguette przez jej rywalkę w „La Glu" Richepina przygotowano autentyczny młotek i choć był owinięty watą, biedną Mistinguette z trudem doprowadzono później do przytomności. Kalem ze swą ekipą spędził kilka miesięcy w Palestynie i Egipcie, bo chodziło przecież o „Życie Chrystusa". Do filmu „Atlantyk" o „Titanicu" skonstruowano z drzewa trzystumetrowej długości statek odpowiadający okrętowi o wyporności 15 tys. ton. Ba z dwustuosobową „załogą" i pięciuset „pasażerami", wybranymi zresztą spośród znakomitych pływaków, puszczono statek na ocean i, w obecności kilkudziesięciu łodzi ratunkowych i statków lekarskich, zatopiono go na pełnym morzu. Podobnie z „Cabirią": przejście Alp przez Hannibala kręcono w śniegach Alp. 40-metrowa statua Molocha miała naprawdę 40 metrów, a na oblegających miasto żołnierzy kartagińskich sypały się prawdziwe kamienie. W sumie kilkudziesięciu rannych, koszt 1 250 tys. lirów i powszechny zachwyt. Niemniej jednak po raz pierwszy we Włoszech reżyser wprowadził tu do studia makietę w scenie bitwy morskiej (wpływ Melicsa?), aparat przesunął się nieśmiałym jeszcze travellingiem, po raz pierwszy wreszcie zastosowane zostało zbliżenie (wpływ Smitha?). Co prawda krytycy nie mogli darować zamachu na uświęcone (jak szybko!) kanony jeszcze późniejszemu „Spadkobiercy" Baltazara Negroni zarzucając, że „kałamarze są w nim takie duże jak studnie". Ale pomimo oburzenia, poważny krok naprzód został dokonany. Rok później Nino Bartoglio stosuje w filmie „Zagubieni w ciemnościach" szybki i kontrastowy montaż.

Gdzieś na uboczu, zdala od głównych ośrodków, rodzi się film niedoceniony, szybko zapomniany, regionalny, Italia była przecież zjednoczona tak bardzo powierzchownie! Filmy spokojne, ludzkie, kręcone w plenerze codzienności, na uliczkach Neapolu, we wsi włoskiej, filmy, które zajęły się problemami prostego człowieka, są prekursorem tego realizmu, który zapanuje po latach trzydziestu. Ale wówczas wciąż jeszcze dominuje monumentalizm i d'Annunzio. Włochy są państwem młodym, a już zachłystują się swoją domniemaną potęgą. Na placu Wenecji w Rzymie wyrasta monstrualnie olbrzymia i szkaradna budowla na cześć Wiktora Emanuela. Place miast i miasteczek wypełniają się pomnikami i statuami bohaterów narodowych. Dla takiego „Nerona i Agrypiny" z oszałamiającymi igrzyskami cyrkowymi i orgiami pogańskimi, zbudowano luksusowe pałace i forum, wzniesiono Koloseum, przebudowano całe miasto.

Nieco później niż Francuzi i Duńczycy, producenci włoscy rozpoczynają realizację filmów „indywidualnych" i „psychologicznych". Zjawia się nowy element: gwiazda filmowa, diva pociągająca, zmysłowa, dominująca. I zaraz potem „idealna para". Wkrótce Amerykanie zmienią divę na wampa, ale na razie wciąż jeszcze Włosi dominują na ekranach Europy.

Dominują podczas całej wojny. Kinematografia francuska załamała się pod wpływem działań wojennych i pierwszego spotkania się na własnym terenie z konkurencją amerykańską, we Włoszech zaś kręciły trzy firmy w Turynie, sześć w Rzymie, trzynaście w innych miastach! Kręciły wciąż „Quo vadis", „Ostatnie dni Pompei", „Życie Chrystusa" (które jeszcze w r. 1934 było wyświetlane w krajach Bliskiego Wschodu przez misje katolickie). Wreszcie, w pełni sławy (i zysków), ważą się na rzecz niesamowitą: zmieniają historię w „Juliuszu Cezarze", treść w „Otellu", przerabiają „Carmen", skracają „Zbrodnię i karę"! Krytyka znowu się oburza, potem poddaje się. Teorie formuje się jeszcze według praktyki. Tylko święty d'Annunzio zachowuje przywilej nietykalności.

Wzmaga się supremacja divy. Różne Marie Jacobini, Giany Teribili, Riny Menicelli tyranizują reżyserów, rządzą wytwórniami, próbują nawet zmieniać scenariusz. Bo i ten już istnieje. Jest nawet specjalnie zamawiany, dobrze płacony. To on przenosi z literatury nieznośny na ekranie naturalizm.

Tymczasem wojna trwa i wojna uczy. Rodzi się postać bohaterskiego żołnierza włoskiego: „Macista bersaglieri". Dwa filmy: „Zaszczytnie zginąć za ojczyznę" i „Ten, który przeżył" wywołują nawet w Paryżu, pisze jedna z tamtejszych gazet, „nieopisany entuzjazm publiczności, która wznosi owacje na cześć naszego wielkiego sprzymierzeńca i oklaskuje wyczyny bohaterskich bersaglieri". Od czasu do czasu powstają filmy w rodzaju „Bojowa krew starej Anglii" czy „Nasi bohaterscy sprzymierzeńcy". To nigdy nie może zaszkodzić.

Po wojnie, coraz silniejsza ekspansja filmu amerykańskiego zaczyna poważnie zagrażać włoskiej kinematografii. Niejaki pan Barattolo widzi ratunek w natychmiastowym zjednoczeniu wszystkich przedsiębiorstw filmowych. Dysponuje wielkimi funduszami, zakupuje wszystkie firmy kinematograficzne wraz z aktorami i personelem technicznym, zakłada wielki trust filmowy „Unione cinematografica italiana" i kładzie włoską kinematografię, wprowadzając tzw. system grup. Polegał on na grupowaniu wyprodukowanych filmów w „dziesiątki" składające się z 3 filmów „pierwszej klasy" (z „divą" lub „wielkich historycznych") i siedmiu „drugiej klasy". W praktyce **jeden naprawdę dobry** film w grupie był rzadkością. Grupa taka stanowiła jednostkę zakupu i dystrybutor nie mógł kupić jednego lub dwóch dobrych filmów bez wszystkich pozostałych. Tymczasem sytuacja ekonomiczna kraju pogarsza się. Mussolini szykuje się do marszu na Rzym. Kręci się coraz mniej filmów, poziom ich się obniża. Wreszcie w r. 1926 Palerini nie może nawet zakończyć swoich „Ostatnich dni Pompei" (znowu!) i wyjeżdża z rozpoczętym filmem do Wiednia.

W r. 1929 weteran filmu, Pittaluga, organizuje wszystkich realizatorów filmowych włącznie z młodym, wychowanym przez teoretyków filmu (Lucciani) pokoleniem i rekonstruuje, udźwiękawiając je jednocześnie, stare studia „Cinés". Wreszcie sam Mussolini okazuje zainteresowanie dla filmu: pisze scenariusz o „Stu dniach" i zmusza produkcję do obrania „państwowotwórczego" kierunku. Starzy realizatorzy, którzy już rozpoczęli kontynuację dawnej pompy („Casta diva", „Krzysztof Kolumb"), znaleźli w nowej, propagandowej tematyce wspaniałe pole do wykazania swej filmowej, typowo włoskiej grandielokwencji, a ustrój otrzymał potężnego propagatora.

Film włoski traci możliwości samodzielnego rozwoju. W r. 1932 rząd organizuje wielką „Międzynarodową wystawę sztuki kinematograficznej" w Wenecji, w r. 1934 powstaje pod kontrolą Ministerstwa Kultury Ludowej „Direzione generale" kinematografii, w r. 1935 zostaje założone Centrum eksperymentalne kinematografii i filmowe sekcje na uniwersytetach, wreszcie w kwietniu 1937 roku, po wyświetleniu patetycznego, butnego, napuszonego „Scypiona Afrykańskiego", zostaje otwarte miasto filmowe, olbrzymi kompleks bogato wyposażonych budynków, Cinecitta.

Rozpoczyna się standartowa produkcja filmów „moralnych", konwencjonalnych. Problemy społeczne, sprawy prostego człowieka, włoska codzienność, były nietykalnym tabu. Ministerstwo kultury zalecało unikanie filmowania ciasnych uliczek, bielizny suszącej się na zewnątrz domów, żebraków, śpiewaków ulicznych. Nie wolno było pokazywać scen zabójstwa, samobójstwa lub kradzieży, zakazane były tematyki związane z przekupstwem lub korupcją. Nie mógł się na ekranie ukazać żołnierz, policjant, funkcjonariusz państwowy, żandarm, duchowny, prostytutka. Dezerter z „Ludzi za mgłą" zmienił się w wersji włoskiej w niewinnego „urlopowicza", a René Claira „A nous la liberté" otrzymała tytuł „A me la liberta".

Młodzi buntowali się. Mario Camerini wyrywał się mimo wszystko z ograniczonych i ograniczających ram Cinecitty i z Vittorio de Sicca kręcił, pod wpływem Renoira, później René Claira, farsy i komedie, w których bohaterem był autentycz-

HENRYK MARKIEWICZ

UBODZY KREWNI POSTĘPU

Perzyński doczekał się renesansu swej twórczości. Wraz z Zapolską zaawansował na klasyka teatru polskiego; „Szczęście Frania" wchodzi do żelaznego repertuaru naszych scen. „Wielki milczek" literatury, Jerzy Szaniawski zdobył się na artykuł, w którym charakteryzował Perzyńskiego jako znakomitego pisarza; niedawno Andrzejewski domagał się wznowień jego powieści. Jako pierwsza z nich ukazały się po wojnie „Klejnoty"*) trudno jednak ten wybór nazwać szczęśliwym.

Czytając dzisiaj tę powieść nie chce się wierzyć, że przed osiemnastu laty, kiedy „Klejnoty" ukazywały się w codziennym felietonie dziennikarskim, wierna rzesza czytelników gorąco o nich dyskutowała i rozprawiała. Dyskusje te nie wychodziły wprawdzie na szeroką arenę sporów literackich, ale po salonach Dziewanowiczów i Tarnińskich, na wilegiaturach Zabłockich, w suterenach Wiśniewskich—wrzało. „Jak to? Więc my, mieszczanie, my, cnotliwe kobiety i kokoty, my itd. itd — a tu Perzyński chce, aby żona miała odrębną kasę, sama zarabiała na życie, a miłością swą rozporządzała uczciwie wprawdzie lecz samodzielnie i niezależnie! Toż to czysty bolszewizm!" — pisze żartobliwie Emil Breiter. A z drugiej strony — świadczy serio Zofia Nałkowska — „całe grupy młodzieży uważały ten pomysł za apostolstwo nowej kobiety", chociaż Irena Krzywicka mitygowała ich entuzjazm, dowodząc trzeźwo, że jest to „półrozwiązanie trochę naiwne, trochę doktrynerskie, nazbyt może korzystne dla mężczyzny i bardzo niewystarczające".

Perzyński nie dożył już tej dyskusji. (Toczyła się na łamach „Wiadomości Literackich" w r. 1931). Gdyby ją znał, uśmiechnąłby się zapewne, czytając jak to jego, pisarza najbardziej mieszczańskiego, posądzono o bunt przeciw „mieszczaństwu, kapitalizmowi i jego sprawdzianom w życiu obyczajowym" (Breiter). Uśmiechnąłby się, bo jego satyra na mieszczaństwo, prawda, że mniej pobłażliwa niż w innych utworach, była krytyką właśnie z pozycji mieszczańskich: atakowała upadek moralny w (niewypowiedziane) imię trwałości podstaw ustrojowych. Sprawa małżeństwa Kasi, doczepiona na kilkunastu ostatnich stronach, nie jest organicznie złączona z resztą powieści i występuje jakby na prawach nie obowiązującej do wniosków praktycznych utopii. Był to zresztą motyw bardzo atrakcyjny w dobie małej rewolucji wewnątrzmieszczańskiej na terenie moralności seksualnej. Są to przecież lata recepcji Russella („Małżeństwo i moralność") i Lindsaya w Polsce, rewizjonizmu obyczajowego Boya-Żeleńskiego i Krzywickiej. Perzyński zdystansował ich swoim radykalizmem, ale czy sam traktował go zupełnie serio? „Pisarz ten był trochę.. mistyfikatorem" — czytamy u Szaniawskiego. — Mówiąc inaczej, umiał „wejść między wrony, aby krakać jak i one". Nie pokusił się jednak nawet o uprawdopodobnienie swego ryzykownego pomysłu: po długiej dyskusji narzeczonych, załatwia się z nim w migawkowym obrazku szczęścia małżeńskiego.

Wydaje mi się, że istotna ideologia Perzyńskiego wyraża się szczerzej w samej konstrukcji fabularnej powieści: mimo deklaracji Kasi, że jej miejsce jest po stronie „wydziedziczonych", rękę jej przeznacza autor nie dla przedstawiciela ich, Wiśniewskiego, ale dla zamożnego nieroba i niedołęgi, Tarnińskiego, którego wyposaża we wszystkie uroki bohaterów powieściowych. Dla Wiśniewskiego rezerwuje autor rolę Wokulskiego, ale takiego Wokulskiego, jakim chciałaby go widzieć panna Izabela — tj. wiernego i ofiarnego przyjaciela, który w trudnej chwili przyjdzie z pomocą, nic nie żądając dla siebie.

„Lalka" często przychodzi na myśl przy lekturze tej bardzo warszawskiej powieści. I tu mamy przecież obraz społeczeństwa miejskiego w pionowym przekroju — od wierzchołków do nizin: patrycjat miejski (Tarnińska), burżuazja finansowa nowszej formacji (bankier Dziewanowicz), zrujnowane ziemiaństwo (Olecka, Węgrzyński), wychodźcy z dołów społecznych do warstwy inteligencji (Wiśniewski), pogranicze lumpenproletariatu (Figler). Ale jakże mało w porównaniu z Prusem potrafi powiedzieć o swoich bohaterach Perzyński! Jest to zapewne sprawa różnicy formatów pisarskich, ale jest to także sprawa różnych momentów historycznych. Minął czas wielkiego realizmu dla pisarzy mieszczańskich. Prawda o człowieku społecznym stała się niedostępna dla ich klasowo ograniczonej świadomości. Nie dopuszczał jej zresztą trafny instynkt klasowy i autora i potencjalnych czytelników. Rzeczywistość społeczna musiała być w tej sytuacji albo wprost zafałszowana albo przemilczana.

Perzyński obiera w „Klejnotach" drugą z tych możliwości. Sprawy swych bohaterów redukuje do ich przeżyć erotycznych (wraz z peryferiami) — od form wysublimowanych do najwulgarniejszych. Dziewanowicz jest przyjacielem Oleckiej, która go (bezzasadnie zresztą) podejrzewa o romans ze swoją córką. Dziewanowiczowa zdradza męża z fabrykantem Zabłockim, w Kasi Oleckiej kochają się beznadziejnie Wiśniewski i Kubarek, córka Dziewanowicza, Kuka nawiązuje romans z fordanserem Figlerem, Olecka kocha bez wzajemności Tarnińskiego Tarnińskiego łączy z Kasią prawdziwa miłość, ex-kochanka Tarnińskiego, Seweryna Schneider staje się utrzymanką Dziewanowicza... Krąg zostaje zamknięty.

Te perypetie erotyczne stanowią główne łożysko akcji powieściowej. Perzyński z nieomylnym wyczuciem upodobań mieszczańskiego odbiorcy przyrządza dla niego smakowite danie, dawkuje elementy, które tego czytelnika na pewno „wezmą": więc obraz zepsucia moralnego, które wprawdzie autor potępia, ale nie pozbawia pewnej atrakcyjności, a obok tego — postać Kasi Oleckiej, bohaterki w stylu Orzeszkowej i Rodziewiczówny, uroczej, zaradnej i fanatycznie uczciwej wśród całego otaczającego ją życiowego brudu; więc erotyka, skromnie zawoalowana, ale dozowana umiejętnie i wygrywanie efektów sentymentalnych (wspaniałomyślny — w stylu dickensowskim — gest Tarnińskiego, który daruje drogocenny klejnot parze ubogich narzeczonych, ofiarna przyjaźń Wiśniewskiego); więc egzotyka lumpenproletariatu i udział elementu sensacyjno - kryminalnego (morderstwo Oleckiej), więc wreszcie obowiązkowy „happy end" — awans życiowy bohaterki przez małżeństwo z człowiekiem kochanym i postawionym wysoko w aktualnej hierarchii społecznej.

Poczytność zapewniało Perzyńskiemu również jego bardzo sprawne w swoim zakresie rzemiosło pisarskie: umiejętność utrzymania w napięciu uwagi czytelnika, kreowanie postaci skonwencjonalizowanych i przerysowanych, ale właśnie dzięki temu wyrazistych i łatwo zrozumiałych, obfity komentarz, który nie pozostawia żadnych wątpliwości ani co do charakteru ani co do motywów i celów postępowania bohaterów, wreszcie styl prosty, potoczysty. Ze styl ten obniża się czasem do banału dziennikarskiego, a nieraz nawet do niestarannej mowy potocznej — czytelnikom Perzyńskiego to nie przeszkadzało.

Pobieżnie tu scharakteryzowane właściwości techniki pisarskiej Perzyńskiego stały się w dwudziestoleciu międzywojennym kanonem i wspólnym dobrem literatury drugorzędnej, rozrywkowej; w niezbyt zmienionej formie odnajdujemy je u powieściopisarza, który niebawem zajął miejsce Perzyńskiego w mieszczańskich i drobnomieszczańskich kołach konsumentów literatury — u Tadeusza Dołęgi-Mostowicza.

Gdyby szukać rodowodu pozaliterackiego dla pokaźnych fragmentów tej powieści Perzyńskiego — doszlibyśmy do plotki towarzyskiej i plotki kuchennej. Jest rzeczą zastanawiającą, że fabuła „Klejnotów" — jeżeli pominąć dzieje gospodarowania Kasi — to długi ciąg awantur i skandali. Zostały one niewątpliwie trafnie zaobserwowane i wiernie odtworzone: Perzyński był pisarzem — realistą. Ale nie równajmy realisty, który wznosi się do perspektyw historycznych w obrazie swej współczesności, z realistą, który ogarnia wzrokiem tyle, ile zaobserwował w salonie i sypialni przez — dziurkę od klucza.

Henryk Markiewicz

*) Włodzimierz Perzyński. Klejnoty. Warszawa. Wyd. Gebethnera i Wolffa, 1948; str. 475 i 1 nl.

IN CINECITTY

ny lud włoski. Oczywiście ci wszyscy szoferzy, gazeciarze, szmaciarze, subiekci i pokojówki, interpretowani przez zawodowych aktorów, marzyli o „awansie społecznym" i oczywiście zawsze „niższe" klasy pozostawały hermetycznie zamknięte w swoim środowisku i separowane od klas „wyższych". Istotne było jednak, że zostały w ogóle wprowadzone na ekran.

Obok Cameriniego Alessandro Blasetti wyłamywał się z obowiązujących reguł i nakazów. W swoich dwóch pierwszych filmach — „Słońce" (1928) i „Nasza matka ziemia" (1930) — ośmielił się, idąc za przykładem filmu radzieckiego, wprowadzić artystę niezawodowego tematykę socjalną, pierwiastki dokumentarne. Stopniowy rozwój jego twórczości oddalał go od mieszczańskiej koncepcji filmu: ludowość, walka z naturą zajmowały u niego miejsce dominujące. Unikał efektów, przesady, opowiadał spokojnie, wprost narracyjnie („1860" — film o powstaniu sycylijskim). Filmami dokumentarnymi („Asyż", „Palio") zwrócił uwagę na bogactwo tematyczne tkwiące w tej zaniedbanej wówczas gałęzi kinematografii. Ale poprzez „Starą gwardię", film o marszu na Rzym, Blasetti zostaje wchłonięty przez kierunek oficjalny. To on przecież zrealizuje w r. 1941 „Żelazną koronę"!

Na miejsce ustępującego awangardzisty już są inni. Mario Soldati, Aldo Vergano, Alberto Lattuada, Roberto Castellani skupiają się wokół Luigi Chiarini, który zakłada miesięcznik filmowy „Bianco e Nerro". Omawiają zagadnienia artystyczne, estetyczne, techniczne, rozstrzasają problemy, które będą mogli realizować dopiero znacznie później.

Mussolini domaga się reportaży z wojny hiszpańskiej i abisyńskiej i kampanii abisyńskiej. Na tę tematykę nastawiona jest teraz produkcja, która w związku z zadaniami propagandy faszystowskiej szybko wzrasta. W latach 1936 - 1937 - 1938 nie przekracza ona 35 filmów rocznie, po ograniczeniu importu filmów zagranicznych skacze do 300 na rok. Buduje się nowe sale kinowe, których ilość przekroczy w 1938 roku 4 tysiące, a po 5 latach dojdzie do 7 tysięcy! Te zjawiska przynoszą nowe, nieoczekiwane rezultaty. Odcięci od zagranicznej produkcji filmowej, filmowcy włoscy zaczynają naśladować tematykę i formę filmów amerykańskich i francuskich. Gdy jednak filmy „à l'americaine" mają zawsze charakter komercjalny, to szkoła francuska zakorzenia się znacznie silniej: estetyzm à la Carné lub satyra społeczna à la Clair splatają się z tendencją fotografii autentycznej i łączą z dążeniem wyrwania się poza ciasnotę studia. Tak powstają filmy typowo włoskie: „Latarnie we mgle" Francolini'ego „Mały stary światek" i „Malombra" Soldatiego, „Monteverggine" Campolagriego. Tak pod skorupą faszyzmu rodzą się zaczątki późniejszej „szkoły włoskiej".

Państwo popiera jednak w dalszym ciągu produkcję „oficjalną". Nawet nie tę „patriotyczną" i dokumentarną, która wzbogaciła kinematografię propagandowymi filmami Augusto Genina „Benghazi" o kampanii trypolitańskiej i Alessandrini „My żyjący" o kampanii rosyjskiej oraz cyklem de Robertisa o łodziach podwodnych; dla padającego reżymu te filmy zawierały zbyt mało emfazy, nie dosyć patosu. Nagrody na weneckich festiwalach dostawały wciąż jeszcze „Żelaznej korony"[1]). Ale poczęta już „szkoła włoska" istnieje i czeka tylko na możliwość rozwoju. Możliwość ta przyszła z chwilą wyzwolenia.

„Rzym, miasto otwarte" był pierwszym powojennym filmem włoskim, który przekroczył granicę półwyspu. Wojennego i nawet przedwojennego filmu włoskiego, **który istniał** poza faszystowską wersją oficjalną na ogół nie znano; „Rzym" został więc osądzony jako dzieło przypadkowe, oderwane od włoskiej twórczości filmowej. Kiedy jednak po nim ukazały się dalsze tej samej miary filmy jednogłośnie i z podziwem zawyrokowano, że to na „ruinach faszystowskich Włoch zrodziła się nowa, realistyczna szkoła". Oczywiście tak, szkoła ta jednak mogła nawiązać do tradycji zapoczątkowanej jeszcze w czasach faszyzmu wbrew faszyzmowi.

Cinecittà była zupełnie zniszczona wskutek działań wojennych. Sprzęt przeniesiony w r. 1943 do Wenecji (de Robertis wciąż kręcił dla faszystowskiej „Republica soziale italiana" Mussoliniego) został potem wywieziony przez Niemców. Ta właśnie sytuacja była obok zniesienia cenzury faszystowskiej bodajże decydującym czynnikiem rozwoju dla istniejących już poważnych zalążków nowego kierunku filmowego. Reżyser **musiał** wyjść na plener, bo nie było studiów, **musiał** nagrywać dźwięk po nakręceniu taśmy, bo brakło mu materiału technicznego, **musiał** szukać tanich lub nawet bezpłatnych aktorów[2]), bo stara gestykulacja nie nadawała się do nowych form. Zresztą nie było pieniędzy. Kto zechciałby ryzykować kapitał dla tego rodzaju niezorganizowanej, prowizorycznej produkcji z reżyserami, którzy twierdzili, że sukces filmu nie jest miarą jego jakości?



Scena z filmu „Rizo amore"

Publiczność, która traktowała to na początku jako ciekawą, ale nie do utrzymania „nowość" (postsynchronizowany dźwięk, który prawie nigdy nie zgadzał się z ruchami warg mówiącego, dawał przecież takie pełne złudzenie autentyczności!), została przez tę nową szkołę zupełnie podbita. Nie trzeba nawet było wiele czasu ani przekonywającej krytyki. Włoskie filmy były po prostu prawdziwe. Okazało się, że wbrew hollywoodzkim teoriom widz wcale nie chciał być ciągle karmiony sztucznością i kłamstwem. Znamienne zjawisko: w samych Włoszech, a więc w kraju, gdzie publiczność była wychowana przez film o fałszywej koncepcji świata, włoskie filmy zostały przyjęte bardzo chłodno, w zacofanych prowincjach południa nawet wrogo. Wtedy młody krytyk Antoni Petrangeli rzucił szczytne hasło wychowania publiczności, nie przewidział jednak politycznej ewolucji młodej republiki.

Kiedy okazało się, że filmy realistyczne nie tylko amortyzują się, ale przynoszą poważne dochody, producenci obudzili się z letargu. Produkcja rosła: Rok 1944 przyniósł 17 filmów, 45 — 24 filmy, 46 — 69 filmów, 47 — 75 filmów! Ale już się rozpoczął konflikt. Filmowcy chcieli wykorzystać ten napływ kapitału dla ulepszeń technicznych nie zmieniając tematyki, która czerpała z życia — producenci starali się utrzymać „szkołę złej techniki" — przecież te filmy „szły" i tak niewiele kosztowały! — starali się utrzymać wrażenie autentyczności przez niedociągnięcia techniczne, ale jednocześnie chcieli zmienić tematykę! Stopniowo, w miarę wzrostu produkcji, wprowadza się filmową (i śpiewaną!) operę, mniej lub więcej skomplikowane melodramaty (nawet Lattuadę skusi scenariusz według d'Annunzia „Zbrodnia Giovanni Episcopo"); najwyżej tu i ówdzie dodawano trochę fragmentarycznych i oderwanych odcinków z codziennych i wojennych tematów. Celowali w tym Gallone i Mattoli, którzy we Włoszech są bodajże najpopularniejszymi reżyserami („Przed nim drżał Rzym", „O sole mio" z wspaniałą końcową sekwencją bitwy ulicznej).

Później i Watykan wzmocni swoje wpływy i zaważy na produkcji takich filmów jak „Monte Cassino", o których paryski „Combat" pisał, że „mógłby uczynić ateuszką inteligentniejszą mniszkę", później Hollywood zainteresuje się Włochami i przyśle pana Rabinowicza, który wykorzysta włoską tematykę, włoskie choć specjalnie dobrane elementy artystyczne, włoskie studia (także tanie w przeliczeniu na dolary) i włoskich aktorów (spośród których szybko wybierze się kilka młodych i urodziwych kandydatek na pin-up-girls i zaopatrzy je w amerykańskie wizy). Ale tuż po wojnie nikt jeszcze o tym nie myślał. Młodzi, pełni entuzjazmu filmowcy włoscy powtarzali za Dzigą Wertof, że „kino musi być dokumentem świata rzeczywistego", za Jutkiewiczem, że „kino musi pokazywać życie, jakie jest, a nie takie, jakie powinno być" i zdawało im się, że odkrywają nowe prawdy. Dla Zachodu to była nowa prawda. Tworzyli filmy wysnute bezpośrednio z nowej rzeczywistości historycznej i społecznej powojennych Włoch. Zmieniali zaśniedziałą koncepcję filmu „rozrywki", filmu dla „spędzenia czasu".

Rosselini nie był sam i nie on tworzył szkołę. Jeśli się wyróżniał, to może właśnie dlatego, że trzymając się głównych wytycznych realizmu filmowego, stosował całkowicie odrębną metodę pracy. Metodę która polega na całkowitym braku metody. W ubiegłym roku podczas wizyty Rosseliniego w paryskim Instytucie Filmowym jeden ze studentów zapytał go dlaczego w „Paisie" w tej i tej scenie po zdjęciu panoramicznym następuje zbliżenie, a po jakimś travellingu urwanie montażu. Rosselini się zmieszał, ale odpowiedział znacznie później na łamach „Ecran francais". „Film nie jest algebrą—pisał.—Film jest życiem, które trzeba czuć i rejestrować natychmiast bez żadnych z góry narzuconych formułek. Największym wrogiem reżysera jest studio, wielka maszyna, która mu narzuca system i reguły pracy". I rzeczywiście: Rosselini kręci „na żywo". Jego aparat chwyta życie na gorącym uczynku — nie dziw, że nazwano go „Hemingwayem filmu". Jego film — od „Białego okrętu" poprzez „Rzym", „Paisę", „Niemcy, rok zerowy" aż po drugą część „Amore" — jest dokumentem człowieka. „Szukam — pisał, nowej formy artystycznej, która poezję musi czerpać z realności". I: „Nigdy nie kręcę bez uprzedniego poznania miejsca i środowiska, które mają być terenem akcji". I gdy Vittorio de Sica twierdzi, że reżyser musi być aktorem, aby umieć kierować aktorami, Rosselini mówi:

(Dokończenie na stronie szóstej)

[1]) Warto kilka bodaj słów poświęcić temu nieznanemu u nas filmowi. Mniej ważna jest jego treść o uzurpatorze, który przywłaszcza sobie tron i skazuje na zagładę prawego dziedzica. Ważniejszym elementem jest tło filmu: w bitwie przeciw uzurpatorowi używane są lassa; meczety, sąsiadujące ze świątyniami greckimi, mają gotyckie dekoracje; seniorzy florentyńscy bez zdziwienia zalecają się do rzymskich matron; tiary rosyjskie występują obok kwadryg. I oczywiście bitwy, pożary, czarownice... Jakiś niesamowity makaronizm...

[2]) Najwięksi dziś filmowi aktorzy włoscy, Anna Magnani i Aldo Fabrizi, przyszli z podrzędnych kabaretowych teatrzyków, a Marcel Pagliero nie miał nawet i tego kontaktu ze „sceną".

ATMOSFERY LITERACKIE



rys. B. W. Linke

JÓZEF WEYSSENHOFF

ARTUR MARYA SWINARSKI

„ZIELENI SIĘ ZBOŻE"

Miejskie Teatry Dramatyczne w Warszawie. Emlyn Williams: „Zieleni się zboże" sztuka w trzech aktach, pięciu odsłonach. Przekład Julii Rylskiej. Reżyseria i scenografia: Czesław Szpakowicz.

1.

Komedia „Zieleni się zboże" napisana została w roku 1937; akcja jej rozgrywa się przed pięćdziesięciu laty. A oto treść sztuki.

Starsza, bogata, poczciwa, wykształcona (dr. phil.) miss angielska ma poważną wadę serca: nie zna i nie chce znać miłości. „Nie zdarzyło mi się nigdy" — twierdzi — „rozmawiać z jakimś mężczyzną dłużej niż przez pięć minut, żeby mi nie miał ochoty nabić go po twarzy!" Postanawia więc, jak to się też zdarza u starszych panien kresowych w powieściach Rodziewiczówny, poświęcić się pracy społecznej. Odziedziczywszy dom w zapadłym kącie Walii, miss urządza u siebie szkołę dla okolicznych analfabetów, dzieci i dorosłych, robotników z kopalni węgla. Do pracy pedagogicznej zaprzęga dwie osobliwe figury: kochliwego baptystę i narwaną starą pannę, której mózg jest dla mnie zagadką: panna z zamożnego, dobrego domu, więc powinna mieć chociażby prymitywne wykształcenie; tymczasem, kiedy już sześć tygodni naucza w szkole, takie snuje refleksje nad tabliczką mnożenia:

— Powiadają tu, że osiem razy siedem jest pięćdziesiąt sześć, a trochę dalej, że siedem razy osiem jest także pięćdziesiąt sześć. Jakoś nie mogę tego zrozumieć...

A po trzech latach nauczania w szkole nie wie, jak się nazywa stolica Szwecji! Mózg tej panny jest dla mnie zagadką.

Wśród uczniów jest jeden wyjątkowo zdolny. („Na sto lat i na kilka milionów ludzi zdarza się jeden taki chłopiec"). Miss otacza go szczególną opieką i chłopak dostaje się jako stypendysta do Oxfordu. Ale w młodym człowieku rodzi się bunt, podobny do buntu Elizy Doolittle w „Pigmalionie" Shawa: chłopak nie chce być wiecznie królikiem doświadczalnym, względnie „pieskiem profesorki". I wróciłby pewnie do swej kopalni, gdyby nie córka kucharki, wampiszon, przedwcześnie przedojrzała dziewczyna (przypomina się „Przebudzenie wiosny" Wedekinda), która go uwodzi i robi mu dziecko. Krótki romans zalecza w chłopcu kompleksy, bunt gaśnie; młodzieniec zdaje egzamin *summa cum laude* i wyrusza na studia. Sztuka mogłaby skończyć się pogodnie, aż tu nagle stara miss konstatuje ku naszemu zdumieniu, że „p o k p i ł a s p r a w ę"... Jak to? Nauczyła kilkunastu czy kilkudziesięciu analfabetów czytać i pisać; szkoła jej prosperuje, powiększa się, ma nawet dobrą prasę; wyjątkowo uzdolnionemu chłopakowi umożliwia studia uniwersyteckie. Czy to nie dużo? Pozostaje sprawa nieślubnego dziecka. Ale dzieckiem zaopiekowała się sama miss, a wobec wampiszona, puszczającego się na przełaj, chłopak żadnych obowiązków nie ma. Więc miss sprawy nie pokpiła — i te jej słowa na końcu sztuki są nonsensem.

A już podwójnym nonsensem stają się na scenie Teatru Powszechnego. Tu bowiem dopisano kilka zdań do roli chłopca: postanawia on, ukończywszy studia w Oxfordzie, wrócić do swych stron rodzinnych; w jakim celu? by prowadzić dalej dzieło starej miss. Nie! stara miss nie pokpiła sprawy — spisała się dzielnie i nie zmarnowała tych trzech lat w swojej szkole. Więc zapomnijmy o jej nonsensownym powiedzeniu, którym chce przekreślić całą sztukę.

Tę sztukę, która, mimo wszystko, nie ma silnej wymowy ideologicznej. Oddalona od dnia dzisiejszego przez kostium, oddalona przez swą staropanieńską poczciwość i letniość, jest tylko mało ważkim epizodem findesieclowym: — tak to może i bywało wtedy, że jakiś zdolny, w czepku urodzony biedak przez fantazję niedopieszczonej panny dostał się między lordów do Oxfordu, ale jeden przypadek żadnych spraw nie rozwiązywał. Nie było więc powodów, by zagrać tę sztukę. Ale też nie należy jej potępiać, bo napisana z najlepszymi intenciami. Przy tym na ogół zręcznie zbudowana, i wszystkie prawie role doskonałe.

2.

Błędy Emlyna Wiliamsa poprawił reżyser *Czesław Szpakowicz*, pokiereszował mu skrypt niemiłosiernie (autor daleko, a niebo wysoko!). Wyrzucił dwie niepotrzebne postaci lokajczyka i listonoszkę; wyrzucił za kulisy niepotrzebne picie rumu — pokazał tylko, bardzo zresztą dyskretnie, efekt tego picia. W dwóch pierwszych odsłonach poczynił radykalne skróty. Ale przydałyby się jeszcze dalsze, szczególnie w obrazie czwartym: „jasnowidzenie" starej miss, że tematem egzaminu będzie właśnie Henryk VIII, jest zbyt naiwne na nasz gust, szczególnie gdy się okazuje, że tematem jest rzeczywiście Henryk VIII... Pomysłowy i czujny reżyser tutaj zawiódł.

Natomiast należałoby p r z y w r ó c i ć scenkę, w której miss mówi o swych wydatkach na szkołę i o konieczności sprzedaży kilku akcyj (obraz trzeci); bo echo tej sceny odzywa się za chwilę w ważnej rozmowie między starą miss a młodym chłopcem — i cóż nam po echu, kiedy brak głosu, który je wywołał? Zresztą, jest to przecież sztuka a n g i e l s k a, nie można więc wykreślać z niej tak podstawowej rzeczy jak pieniądz...

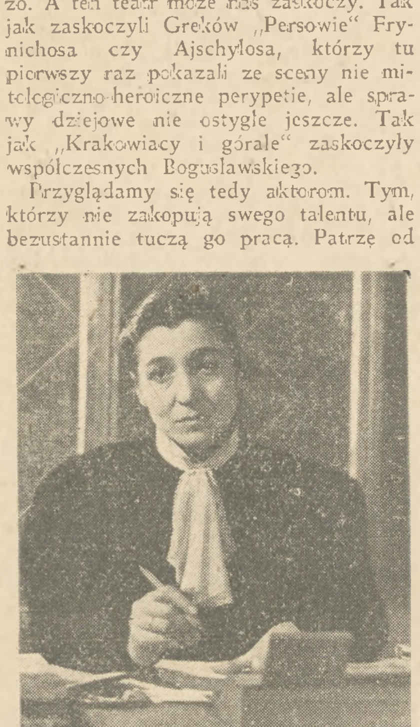
Szpakowicz projektował również dekoracje do sztuki. Ciasno na scenie Teatru Powszechnego, ale scenograf dał sobie jakoś radę. Biurko starej miss, ważny mebel w tej komedii, musiał zredukować do rozmiarów małego stolika. Przemiana pokoju na klasę szkolną też się udała. Można by jeszcze wyrzucić zegar, stojący w rogu, a „grający" tylko raz i to na przeciąg siedmiu uderzeń. I kostiumy dobre. I noszone umiejętnie — ale to już należy do następnych rozdziałów.

3.

Z których pierwszy poświęcony będzie *Irenie Ładosiównie*, grającej starą miss Moffet.

Od lat obserwuję z rosnącą rozkoszą rozwój jednego aktora i jednej aktorki. Jest to dla sprawozdawcy teatralnego wytchnienie w ciężkich latach powojennych, ciężkich — bo nie ma co owijać w bawełnę, stan naszego teatru jest smutny. I właściwie zagadkowy. Sztuki, polskie i obce, na ogół dobre. Aktorzy zdolni, bardzo zdolni. Reżyserzy i scenografowie również. A przecież z teatru wychodzimy prawie zawsze rozczarowani. Ciągle czekamy. Na co? Oczywiście — na nowy teatr. A jakiż ma być ten nowy teatr? Odpowiedzi mamy dużo. A ten teatr może nas zaskoczy. Tak jak zaskoczyli Greków „Persowie" Frynichosa czy Ajschylosa, którzy tu pierwszy raz pokazali ze sceny nie mitologiczno-heroiczne perypetie, ale sprawy dziejowe nie ostygłe jeszcze. Tak jak „Krakowiacy i górale" zaskoczyły współczesnych Bogusławskiego.

Przyglądamy się tedy aktorom. Tym, którzy nie zakopują swego talentu, ale bezustannie tuczą go pracą. Patrzę od



Irena Ładosiówna

lat kilkunastu na *Mieczysława Mileckiego*. Zaczął skromnie, podśpiewywał sobie w jakiejś komedii muzycznej: „Mój bal, mój pierwszy bal"... Mówiono, że zdolny. A potem już od roli do roli — nie krok naprzód, ale skok. I zawsze czuło się, jak mu tam rośnie we wnętrzu i dojrzewa, jak się ten talent tuczy pracą i jak obiecuje, że będzie jeszcze lepiej. Ostatnio widzieliśmy Mileckiego w „Zakonie krzyżowym". Licha rola w lichej sztuce. Ale właśnie po takich rolach możemy poznać, ile wart jest aktor, bo musi sobą wypełnić luki w utworze. Morstin dał Mileckiemu papier, i to papier gazetowy gorszego gatunku — a Witold Mileckiego był człowiekiem z krwi i kości, i zabarwiał żywym rumieńcem nawet najwiotsze słowa. Myślę, że tacy aktorzy jak Milecki też czekają na nowy teatr.

Kiedy Ładosiówna w sztuce Williamsa opowiada o swych zawodach w młodości (odsłona pierwsza) i jedno jedyne zdanie „ilustruje" trzema ruchami głowy, trzema *maskami* i trojakim wyrazem oczu; gdy w odsłonie drugiej czyta zadania uczniów i tonacją głosu wyraża niejako swoją opinię o tych zadaniach; gdy następnie w wielkiej scenie z uczniem Morganem głos jej błądzi bezradnie w ciemności; gdy w czwartej odsłonie wypowiada pierwsze zdanie, maskując zdenerwowanie, o którym nam (nie tym na scenie) daje znać „na stronie" jej mimika i od czasu do czasu odprężenie nogi, ręki, szyi — robi to na nas wrażenie spontanicznej improwizacji, takie jest wszystko świeże, bezpośrednie — nie czuje się rzemiosła, warsztatu. Ale gdy widzimy Ładosiównę w tej roli po raz drugi i trzeci, wtedy rozumiemy, że gra jej nie ma nic a nic z improwizacji, lecz jest kwintesencją żmudnej roboty cyzelatorskiej; roboty, która prawie zawsze doprowadza do tego, że każdy ułamek roli odnajdzie wreszcie swoją trafną, jedyną, nie podlegającą żadnej dyskusji ilustrację w geście, tonie, iluminacji spojrzenia; i z tej konstrukcji gestów i tonów już niczego wyrwać nie sposób, bo rola przestaje być rolą — i na scenie jest człowiek, miss Moffet, z wnętrzem miss Moffet, z całą jej przeszłością, teraźniejszością i wszelkimi możliwościami jej przyszłości.

Po żonie w „Faryzeuszach i grzeszniku" teraz ta miss Moffet: dwie role — dwa zwycięstwa. Tak, talent należy bezustannie tuczyć pracą.

4.

Główny partner Ładosiówny, *Bolesław Kostrzyński* (Morgan), był bez zarzutu w scenach spokojnych, w chwilach buntu i pasji zbyt krzykliwy. Więcej prostoty, więcej zdania sobie sprawy z tego, że Morgan jest zahukanym proletariuszem z końca zeszłego wieku, proletariuszem, który musi wypić na odwagę parę kieliszków rumu, nim wyrznie przed starą miss swą orację, proletariuszem a nie histerykiem — i po kilku retuszach rola będzie jednolita.

Wampiszon Bessy *Ewy Karskiej* bardzo autentyczny. Ostatnie jej wejście tak świetnie przygotowane od pierwszych słów, że jest ono co prawda niespodzianką dla otoczenia (bo tego wymaga sztuka), ale nie dla widza: zalążki kokocie rozpoznaliśmy w Bessy od razu, gdy pojawiła się pierwszy raz na scenie.

Alina Rostkowska — miss Ronberry, narwana panna z dziurami w wykształceniu, mocowała się z niekonsekwencjami roli i wyszła z tej walki zwycięsko. *Tadeusz Kubalski* i tym razem źle obsadzony, bo taki rodzaj humoru nie leży mu wcale; ale roli nie zepsuł. *Stefanii Kornackiej* i *Stanisławowi Libnerowi* przypadły w udziale tak zwane „samograje", więc wszystko poszło gładko. I jeszcze zanotować należy, że bezimienni „chłopcy, górnicy i dzieci" spisali się świetnie; czy wszyscy opanowali tekst, trudno stwierdzić, bo przeważnie mówili po walijsku...

Bilans: sztuka dobra (z zastrzeżeniami); przedstawienie dobre (z zastrzeżeniami). I cóż z tego? Znów wychodzimy z teatru rozczarowani. I czekamy dalej.

Artur Marya Swinarski

PISARZ LUDOWEGO OPTYMIZMU

(Dokończenie ze strony drugiej)

go, pomiędzy doświadczeniem klasowym optymizmu ludowego a wyglądem artystycznym „Starego i nowego", trzeba te książki nienapisane wymienić nareszcie i rozwiązać zapowiedziany paradoks. Pamiętnik, powieść autobiograficzna, gawęda wspomnieniowo-liryczna. Oto one. Pod jakim kątem przecina je utwór Rudnickiego, dlaczego właśnie pod tym kątem i jaki z przecięcia wynika rezultat?

Rozpocznijmy od gawędy. Sposoby narracyjne Rudnickiego są typowo gawędziarskie. Ustawiczne i kapryśne przesuwanie perspektywy chronologicznej, autoironia i swoboda w traktowaniu własnego stosunku do wspomnień, do ich natrętnego bogactwa nie dającego się ułożyć w schemat, równie czujne przesuwanie podmiotu, w którego imię autor przemawia, raz tym podmiotem jest dawno porzucone środowisko, kiedy indziej on sam, dojrzały pisarz — oto właściwości specyficznie gawędziarskie. I co doniosłe, Rudnicki wie, że gawędzi: „Doprawdy, podobny jestem do starej Krochmalskiej. Im więcej gadam, tym dalej jestem od tematu. Tylko ona wszystko od samego początku chciała opowiedzieć, a ja wciąż jestem przy końcu".

Mimo to nikt bodaj nie rozpoznał, że te pamiętniki to typowa i znakomita gawęda, w cyklu gawędy autobiograficznej mająca swojego poprzednika jedynie w „Trzy po trzy" Fredry. Czy tylko wina krytyków? Andrzej Stawar poszukując źródeł ciętości językowej i swobody narracyjnej Rudnickiego wskazuje na sulejowskie środowisko, na jego pogwarki częstsze niż w otoczeniu czysto chłopskim: „Osobliwości kultury narracyjnej Rudnickiego w niejednym przypominają sposoby ujmowania zjawisk w skrót obrazowy, wywodzące się z owych sąsiedzkich pogwarek, wecowania języka niekoniecznie na bliźnich, na sąsiadach, ale często w ogóle na sprawach tego świata, jego nieładu. Nieład ów ujmowany bywa nie zawsze z narzekaniem, ubolewaniem, zbyt długo trwa — bez złudzeń, często z przenikającą kąśliwą ironią".

Słusznie! Ale te osobliwości lokalne nie stworzyły dla siebie konwencji narracyjnej całkiem dotąd nieznanej. Natrafiły na konwencję już istniejącą, a w naszym piśmiennictwie specjalnie silną. Tyle, że przecięły ją pod całkiem nowym kątem i ten kąt przesłonił tło, na jakie osobliwości owe padły. Gawęda jest tworem kultury narracyjnej szlacheckiej. Tworem rozpowszechnionym w naszej literaturze, kiedy szlachecka przeszłość Rzeczypospolitej całkiem już odeszła w czas miniony. Kiedy obraz codzienny tej przeszłości i jej obyczajów odżywał tylko we wspomnieniu posiadającym charakter gloryfikacyjny i upamiętniający. Twórcami gawędy, od Rzewuskiego do Pola, są pisarze-tradycjonaliści, nieraz tradycjonaliści zaślepieni i zaciekli, a gawęda staje twarzą zwrócona ku minionemu. Dlatego w tym kierunku, ponieważ wyobraźnia klasowa szlachty tradycjonalistycznej tęskniła tylko za przeszłością, w niej jedynie ukazywała osoby i tematy godne wzruszenia estetycznego. Luźność formalna gawędy stąd znów pochodzi, że dzięki tej luźności, poprzez wspomnienie upiększające wszystko, co w nim się przechowało, przeszłość mogła być gloryfikowana bez sięgania do jej oceny moralnej czy społecznej. Tylko w gawędzie autobiograficznej Fredry „Trzy po trzy" rodzaj ten nabiera wyjątkowego charakteru, a to dlatego, ponieważ Fredro nadawał wspomnieniom gorycz osobistą na widok mijającego czasu, zbiegłej niepowrotnie młodości. Goryczy takiej nie znają jego współcześnicy, a rozpowszechni się ona w literaturze dopiero w kilka pokoleń później. Proust, Żeromski.

Z tych wszystkich cech gawędy nie wiele pozostało u Rudnickiego oprócz wymienionych co dopiero walorów kultury narracyjnej. Dlatego nie wiele, ponieważ jego doświadczenie społeczne obraca twarz gawędy ku przyszłości. Optymizm ludowy każe patrzeć na lata sulejowskie nie jako na utraconą raz na zawsze szczęśliwą Arkardię. Chociaż jego pamiętniki są w dużej mierze typową wyprawą do kraju lat dziecinnych, wyprawą odbytą po szlaku gawędy, jakże miarkują to, co w tym kraju godne jest ciepłego wspomnienia. Bo Sulejowy dla klasy społecznej Rudnickiego stanowią najniższy szczebel w drabinie rozwoju ku kulturze i postępowi i dlatego te całkiem odmienne treści, odmienne kierunki rozwoju własnej klasy społecznej w zupełnie nowy sposób przetwarzają od wnętrza schemat gawędy. Dlatego też nie od razu daje się rozpoznać jego genealogia. Bo ze skrzyżowania ludowego optymizmu ze sztuką luźnej narracji powstaje nowy rezultat. A sprawcą jego nie jest w żadnym wypadku sama tylko dialektyka form literackich.

Pisząc o gawędzie, rozwiązujemy już w znacznej mierze sprawę pamiętnika i powieści autobiograficznej. Więc tyle jedynie uzupełnimy, co konieczne. Krytykowi mającemu pisać o „Starym i nowym" Wat każe sobie przypominać „Wyznania" Rousseau, całą serię „Wyznań", „Spowiedzi" i powieści autobiograficznych. Krytyk, który tego dokona, napotyka rezultat podobny co z gawędą. Wspomnienia Rudnickiego posiadają charakter skończenie autobiograficzny, każdy w nich dowód musi być dowodem przeżytym i ujrzanym, ale nie posiadają charakteru egotycznego. Tymczasem spowiedzi i powieści autobiograficzne, nawet jeśli to był tzw. Entwicklungsroman, od „Wilhelma Meistera" Goethego po „Fałszerzy" Gide'a pisywali przeważnie egotyści i dla wystawienia egotyzmu na pokaz. Nie dlatego, ażeby w okresie Rousseau czy Stendhala był nadspodziewany urodzaj biologiczny na egotystów. Dlatego natomiast, ponieważ dla wyswabadzającego się z oków feudalnych mieszczaństwa, dla romantyków dziedziczących w sferze literackiej nabyte wówczas prawa — indywidualność była narzędziem bojowym w tym procesie. A któraż indywidualność jest rzekomo bardziej indywidualnością, jak nie egotyczna! Kiedy to narzędzie przestało być bojowe, a mimo to nie wyszło z użycia, wecowano je nadal, ostrzono nadal wrażliwość i odmienność myślową, aż do międzywojennej międzynarodówki tak wielkich egotystów, że wszyscy byli do siebie podobni, wszyscy pochyleni nad podobnymi kompleksami płci i samotności.

Autobiografizm Rudnickiego rozpoczyna od innego, nie od egotycznego wątku. Młody chłopak spragniony wiedzy, książki i „gwiazdki z nieba" był odmieńcem w sulejowskim środowisku i wywoływał konflikty z otoczeniem typowe dla podobnych odmieńców. Ale ten odmieniec był różny nie dla siebie, lecz dla innych. Przeczuwał, że wyprowadzając siebie w świat kultury i postępu, wyprowadza cząstkę środowiska, a nie duszę własną ratuje. I dlatego odmieniec na samego siebie, na własne słuszności, na porażki wywołane zakrętami i uporami jego psychiki patrzy również dialektycznie, jako na zjawisko, a nie centralne miejsce świata. Patrzy też często z humorem i ironią, nie wyłączając siebie spod tych praw, które kierują jego spojrzeniem zwróconym na środowisko sulejowskie i łódzkie. Chociaż wysoko wychodzi poza nie jako jednostka, mieści się w nim we własnym pojęciu jako objaw. Iluż kolegów sulejowskich, sugeruje wyraźnie, mogło było odbyć tę samą co on drogę awansu artystycznego, a jedynie zatrzymał ich splot warunków wiążących im stopy. Chociaż nie jesteśmy skłonni wierzyć tej skromności, raczej ją kładąc na karb sentymentu wobec rówieśników, przecież ile w niej oględności, której nie znają autobiografiści z powołania, egotyści z zamiłowania. Dlatego udało się Rudnickiemu formę pamiętnika autobiograficznego rozkroić tak, że odpadła z niej skorupa egotyczna, pozostała zaś istotna treść każdego pamiętnika: dokument epoki poprzez prawdę indywidualności.

Już w tych rozważaniach rozwiązujemy błędną pochwałę, jaką opatrzono Rudnickiego. Nareszcie nie finezyjny, ale prawdziwy prozaik — zakrzyknęli krytycy chórem. We trójkę, z Watem i Stawarem wołam: nieprawda! Bardzo finezyjny, bardzo cienki, bardzo świadomy swojej sztuki pisarz, ale nie według smaczków za ostatnie lata. Finezyjny według bardzo dawnych i trudnych smaków prozy autobiograficznej. Ale finezję swoją umiejący podporządkować sprawom ważniejszym od popisów sztuki pisarskiej, trzymający ją zawsze w służbie wobec dialektycznej prawdy życia własnego i środowiska.

Jeżeli dowodów dotąd rzuconych było za mało, oto jeszcze jeden, tylko dla fachowców. Wiedzą oni, jakim trudnym i subtelnym sposobem pisarskim jest tzw. mowa pozornie zależna. Kto będzie pisał historię tego sposobu, Rudnickiemu musi poświęcić cały rozdział. Bo charakteryzując środowisko i umysłowość sulejowską, zaznaczając jednocześnie własny dystans ironiczny, Rudnicki coraz to sięga po ów środek pisarski. I używa go w nieznanej dotąd funkcji. Jako mowę pozornie zależną nie poszczególnych osób, ale całego środowiska, jako jego system sądów o świecie rozłożony na indywidualne głosy. Oto jak np. w imieniu patriarchalnej rodziny Troczewskich Rudnicki kreśli „odszczepieńca":

„Wszyscy pracowali w fabrykach przynosząc całkowity zarobek do wspólnej kasy, z której wydzielano im złotówki na niezbędne osobiste wydatki. Niewielkie zresztą, bo większość kawalerów nie paliła. Wyłamali się z abstynencji trzej najmłodsi pod przemożnym wpływem nowego otoczenia. Łódź oddziaływała niwelująco nawet na Troczewskich. Trzydziestoletni Piotr skompromitował rodzinę, ożeniwszy się z piękną Niemką, wdową, i jej piekarnią. Wspominano go jak uwiedzionego nieszczęśliwca i obawiano się aktów rozpaczy. Piotr jednak mocno w grzechu ugrzązł: nie rozpił się, płodził dzieci i robił duży majątek. Nie przebierał w środkach, podobnie jak brat matki. Cóż, zdarzają się tacy odmieńcy w najlepszych rodzinach". Oto jaki osąd spotkałby Stanisława Wokulskiego, gdyby ten należał do rodziny Troczewskich.

„Czytałem wszystko, powieści, pisma literackie, ciągle czekałem, że ktoś napisze tę powieść, jaką sobie wyimaginowałem, muszę to i tamto przeczytać, może to bratnia dusza. Nie, to nie to. Więc w końcu sam napisałem". Takie wyznanie Lucjan Rudnicki złożył Aleksandrowi Watowi. Rozwiązuje ono nienapoczęty dotąd paradoks, że „Stare i nowe" ma za sobą długą karierę w literaturze. Karierę czytelnika, poszukiwacza własnej prawdy, mierniczego, który wedle znanego mu doskonale prototypu ludzkiego losu mierzy materiał literacki. Bo pamiętniki Rudnickiego nie tylko świetnie i po nowatorsku polaryzują zastane konwencje i tradycje literackie. Są one repliką, świadomą odpowiedzią, repliką na warsztacie prozy polskiej złożoną przez czytelnika i pisarza, który długo przyglądał się innym majstrom, aż po narzędzia sięgnął sam.

Czyniąc to sięgał do tych samych złóż wierzącego w przyszłość optymizmu, z jakich w terminie u pana Kobrzyńskiego czerpał, patrząc na pierwszy samodzielnie wykonany kredens. „Pokazano mi braki, nazwano całość fuszerką i podkreślono, że nawet za trzy lata takiej sztuki na czysto nie oddam. Ale ja, pewny siebie, wiedziałem, że główne zasady budowy sulejowskich mebli już zdobyłem i niewiele się więcej nauczę".

Termin literacki był dłuższy. Nie wyzwolony na czeladnika stolarskiego, wyzwolił się Lucjan Rudnicki na majstra pisarskiego w cechu, któremu na imię sztuka Polski ludowej.

Kazimierz Wyka

OD CINÉS DO RUIN CINECITTY

(Dokończenie ze strony piątej)

„Reżyser musi być człowiekiem. Tylko wtedy będzie umiał pomóc każdemu człowiekowi, wypowiedzieć się i pokazać swoje życie przed onieśmielającą i demoralizującą kamerą. To jest jego zadanie". Miał kilka potknięć: naturalistyczna scena tortur w Gestapo (o ile słabsza od podobnej sceny „Ostatniego etapu"), porzucony (i wykończony przez Paglierego) równie naturalistyczny film „Żądza", wielkie nieporozumienie filmowe w pierwszej części „Amore" i może miejscami zbyt symboliczna część druga tego filmu. To wszystko nie zmienia nowatorstwa Rosseliniego, i tego (szczególnie w „Paisie") gwałtownego zerwania z pięćdziesięcioma laty historii kinematografii.

Podobny system pracy ma Visconti. Pojechał na Sycylię, zebrał rybaków podrzędnego portu w Azzi Treza u podnóża Etny i bez scenariusza, nawet bez dialogów, rozpoczął realizację swojej „Ziemia zadrży". Znał tylko problem, który chciał postawić i rozwiązać, konkretny społeczny poblem dominacji rybackich kułaków w portowych wioskach Sycylii. „Scenariuszem — pisał — jest dla mnie życie a co do dialogów, to po prostu pytałem moich aktorów co powiedzieliby w danych okolicznościach. Ich słowa były dialogami". Nie miał żadnego drehbuchu ani planu pracy: kręcił codzienne życie, rzadko je modyfikował lub zmieniał. Było więc przy montażu bardzo wiele pracy, ale w sumie otrzymaliśmy arcydzieło. Swoim jasno skrystalizowanym podejściem ideologicznym przewyższa znacznie filmy Rosseliniego. Może jeszcze tylko Aldo Vergano, współtwórca „Słońca" Blasettiego i asystent Alessandriniego w najlepszych jego filmach („Don Bosco" i „Kawaleria") potrafi problematykę społeczną stawiać tak jasno i bez ogródek („Słońce jeszcze świeci").

Rewolucyjność filmów włoskich polegała przede wszystkim na obaleniu dotychczasowego, fałszywego pojęcia o realizmie filmowym, które wprowadziła do teorii filmu francuska szkoła ponurego pesymizmu. Co prawda Renoir i Carné typowi jej przedstawiciele, ośrodkiem swych zainteresowań i celem obserwacji uczynili człowieka, który wypływał z określonego środowiska, ale ich człowiek był „bête humaine", bydlęciem w ludzkiej postaci, kłębowiskiem nieopanowanych instynktów, zbiorowiskiem prymitywnego okrucieństwa. Ich człowiek był à priori zabójcą, był naturalnym wrogiem każdego innego człowieka. Ten „realizm" lubował się w obnażaniu, rozkawałkowywaniu „jaźni" i „duszy", w sadystycznym zgłębianiu **osobistej** mentalności, **oderwanych** przeżyć, **indywidualnych** cech, aby przekonać widza o winie nie kapitalistycznego systemu społecznego, ale jednostki.

Włosi zerwali z tymi tendencjami schyłkowej kultury francuskiej. Ich człowiek nie jest „obcy", ich prostytutka nie jest „suką" (Por. „Chienne" Renoira), ich „banditto" nie odraża, złodziej nie odpycha. Ich ludzie są dobrodliszni i bliscy, są braterscy i z natury dobrzy, trzeba im tylko wielkiej rewolucji moralnej. Kiedy znikną sciuscie i prostytutki, bezdomni i spekulanci, czarny rynek i korupcja, kiedy zniknie nerwowość obawy o dzień jutrzejszy, kiedy rewolucja społeczna zmieni powojenną rzeczywistość, którą sobie inaczej wyobrażano podczas wojny, wtedy i człowiek stanie się sobą. Jak stąd blisko do entuzjastycznego realizmu Dowżenki i Ekka!

Nie u wszystkich reżyserów te tendencje są tak jasne i skrystalizowane. Luigi Zampa w swojej komedii „Amerykanin na wakacjach", w swoim „Żyć w spokoju" obnażającym bezradność nieuświadomionego chłopa włoskiego wobec przerastających go wypadków i skomplikowanych problemów, wreszcie — już najwyraźniej — w „Trudnych latach" przejawia tendencję wybielania, rehabilitowania bierności, nieświadomości, zagubienia. Nawet Vittorio de Sicca, który od pierwszej chwili swojej twórczości realizatorskiej zajmuje się przede wszystkim problematyką młodzieżową, nie stawia zagadnień z należytą odwagą i jasnością. Oczywiście, że jego „sciuscia" nie może, jak kiedyś „bezprizorny" Mustafa zaśpiewać pieśni radości i triumfu, ale może, powinien i musi zbuntować się silniej, pełniej, bardziej świadomie. Jeżeli chce, by Włosi naprawdę mogli wreszcie „Żyć w spokoju".

Ale realizm nie polega przecież wyłącznie na plenerowej fotografii, na zdjęciach wykonywanych poza studio. Tymczasem młode, najmłodsze pokolenie realizatorów włoskich przejawia wyraźne skłonności do przerostów formalnych. Jeszcze trwa tradycja zbędnej gestykulacji tematycznej i melodramatyzowania w ujęciu scenariusza (jeżeli sam scenariusz nie jest „tradycyjny", co się zdarza rzadziej i zawsze może pójść na karb presji producenta). Bo cóż z tego, że Lattuada swojego „Bandytę" rozpoczął wspaniałą sekwencją powrotu włoskich jeńców wojennych z Niemiec, kiedy ten „dramat powrotu" zamienia się w ponurą i przeładowaną szczegółami historię półświatka. Cóż z tego, że „Bez litości" zrealizowano w plenerze Livorna, jeśli problem rasizmu i prostytucji zgubił się w ckliwym sentymentalizmie! I jedno z najpoważniejszych niebezpieczeństw: ucieczka od studia weszła w modę. Jeżeli z tematami par excellence nadającymi się do atelier wychodzi się w plener, to „realistyczny" styl przechodzi w konwenans, manieryzuje się, nabiera cech komercjalnych.

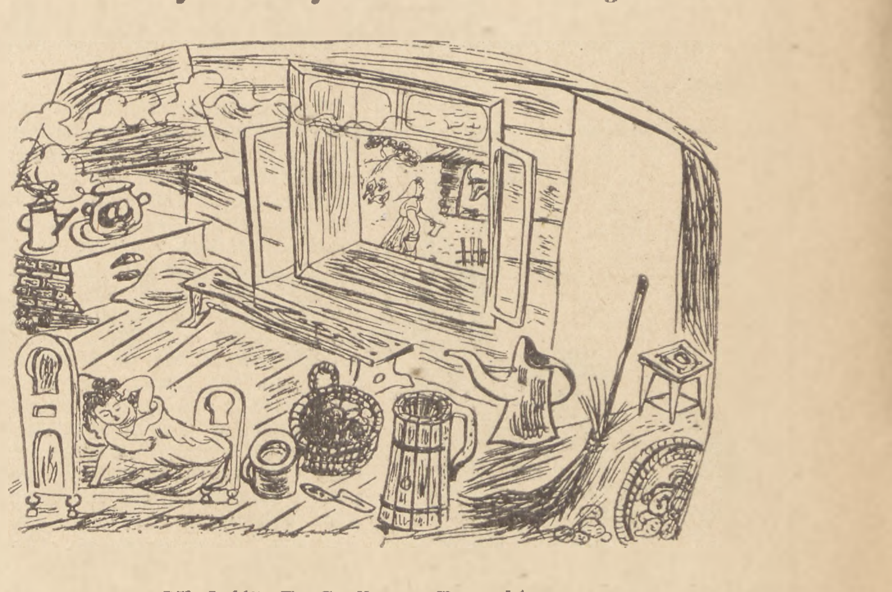
Z najmłodszych dotąd jedynie de Santis („Tragiczne polowanie") i Comentini („Kradzież surowo wzbroniona") omijają (choć nie zawsze z powodzeniem) te manowce kinematografii włoskiej. Ale mimo, że już i „starzy" — Blasetti („Dzień w życiu") i Camerini („Dwa listy anonimowe") — wrócili do tego kierunku, któremu kiedyś nadawali linię, to jednak o przyszłości filmu włoskiego nie można mówić z nadmiarem optymizmu. Faszystowskie tradycje kulturalne nie mogą zostać w obecnej sytuacji Włoch wymazane konsekwentnie i szybko. I należy się głęboko zastanowić, czy wciąż słuszne jest zdanie wypowiedziane rok temu przez jednego z krytyków filmowych francuskich: „Jeżeli uczynić pełny przegląd arcydzieł włoskiej szkoły filmowego realizmu — pisał Jean George Auriol — to bez wątpienia dochodzi się do przekonania, że z Italii kinematografia światowa otrzymuje dziś światło, nawet jeśli płomień miga od czasu do czasu, nawet jeśli zadrży czasem ręka niosącego".

Może rok temu to zdanie było jeszcze słuszne.

Mariusz Margal

SZTUKA DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

Ilustracje Mieczysława Piotrowskiego



„Młodość" E. Szelburg - Zarembiny



„Migdałowe Historie" Wandy Grodzieńskiej

STEFAN BALEY

Zagadnienie czynnika seksualnego w literaturze dla młodzieży

Rozmawiałem o książkach dla młodzieży z młodziutką kobietą, która od niedawna ma prawo zaliczać siebie do „dorosłych". Powiedziała mi, iż czytając w okresie dojrzewania jedną z książek dla dziewcząt, zirytowała się jej zakończeniem. Powieść kończy się tak, że twarze dwojga kochających ludzi zbliżają się do siebie, pozwalając czytelnikowi oczekiwać pocałunku jako naturalnego finału. Ale autorka ucina w tym miejscu tok opowiadania, nie wprowadzając już tego momentu do swojej powieści, widocznie unikając go rozmyślnie.

Moja rozmówczyni uległa pewnej pomyłce pamięci. Finał powieści jest nieco inny. Młodzi podają sobie tylko ręce. Niemniej złudzenie, które tu wystąpiło, jest charakterystyczne dla postawy wielu dojrzewających, ale jeszcze niedojrzałych ludzi. Czytając książki dla nich specjalnie przeznaczone, „gniewają się" oni, że element erotyczny jest tam potraktowany nader obłudnie, tak, aby nie dotknąć momentów „fizjologicznych", do których przecież, w ten czy inny sposób, w formie chociażby bardzo sublimowanej, erotyka zwykle prowadzi. Pocałunek, który nie jest pocałunkiem braterskim, jest właściwie z powieści dla młodzieży eliminowany. Kto z młodych chce się czegoś dowiedzieć na te tematy poza własną praktyką, musi albo pójść do kina, albo też wziąć jakąś powieść przeznaczoną dla dorosłych.

Dotykamy trudnej sprawy, z którą literatura młodzieżowa nie potrafiła sobie dotychczas poradzić. A przecież wydaje się rzeczą słuszną, ażeby zagadnienie to stawało się od czasu do czasu przedmiotem dyskusji i, ażeby pisarze tworzący na użytek młodych zdobywali się na pewne próby w tym zakresie.

Aby zagadnienie to oprzeć na racjonalnych podstawach, będzie może rzeczą wskazaną uprzytomnić sobie, jak psychologia współczesna, a szczególnie psychologia wieku dojrzewania, ujmuje rozwój erotyki u młodzieży. Pomijając zupełnie na tym miejscu sporną kwestię doznań płciowych u dzieci we wczesnym dzieciństwie (tzw. kompleks Edypa itd.) wyjść możemy od tzw. stadium obojętności płciowej, które charakteryzuje dzieci w pierwszych latach szkoły podstawowej. Następne stadium, właściwe dla przedpokwitania, to tzw. stadium awersji, w którym obie płci w pewnym stopniu unikają się nawzajem, „boczą się". Stadium następne charakteryzuje już nie odpychanie, lecz przyciąganie. Ale stadium to bywa poniekąd „anormalne", miewa w sobie posmak homoseksualizmu. Objawy występujące w tym okresie znane są w psychologii wieku dojrzewania jako „adoracja" względnie „zadurzenie się" i stwierdzane są częściej u dziewcząt aniżeli u chłopców. Dziewczęta „zadurzają się" w starszych wiekiem osobach tej samej płci, które „adorują". Dajmy na to kilka uczennic uwielbia swoją nauczycielkę, naśladując jej sposób czesania się i sposób pisania. Następne stadium nazywane bywa okresem „miłości cielęcej". Erotyka podnosi się tu na stadium dojrzalsze o tyle, iż uczucie skierowuje się już nie na płeć tę samą, ale na przedstawiciela płci odmiennej. Jednakowoż dotyczy ona i tu zazwyczaj osób znacznie starszych. A więc uczennica „kocha się" w starszym profesorze nieco podobnym do jej „tatusia". Stadium następne, nazywane „miłością szczenięcą" łączy już jednostki odmiennej płci w zbliżonym wieku. Nie jest to jednak jeszcze miłość „prawdziwa", „dojrzała", nawet jeszcze nie miłość „romantyczna". Ta mianowicie zjawia się dopiero w stadium następnym. Miłość szczeniaków jest pełna pozy, afektacji, jaskrawych krawatów i ekscentrycznych fryzur i zbyt często przeradza się w kłótnie. Głębsza, choć jeszcze nie całkiem dojrzała, jest popularna, niewymagająca już bliższych wyjaśnień miłość „romantyczna". Miłość „dojrzała" to szczebel ostatni.

Jak przedstawia się odbicie tych wszystkich wymienionych powyżej stadiów w literaturze młodzieżowej. Zdaje mi się, że kto chciałby o tych stadiach dowiedzieć się czegoś z tej właśnie literatury, nie znalazłby tam wiele. Muszę jednak przyznać się, że moja znajomość tego terenu jest zbyt szczupła, ażebym miał prawo wypowiadać się w tej sprawie w sposób apodyktyczny. Byłoby może rzeczą pożądaną, ażeby jakiś znawca literatury młodzieżowej naszej i zagranicznej dokonał systematycznego jej przeglądu z tego właśnie punktu widzenia. Można jednak zaryzykować twierdzenie, iż w powieści dla młodzieży uwzględniana jest przeważnie „miłość romantyczna". Tu i ówdzie znajdziemy ślady stosunku adoracyjnego.

Nasuwa się teraz zagadnienie o charakterze praktycznym. Czy powieść dla młodych ma trzymać się nadal dotychczasowej tradycji, czy też winna zmienić częściowo swoją postawę wobec świata doznań płciowych. Przemawiałaby za tym zasada odtwarzania „pełni życia", jak też obowiązek liczenia się z zainteresowaniem młodzieży światem erotyki, które powinno być jakoś respektowane i ewentualnie „sublimowane" w ramach przeznaczonej dla niej twórczości. Wysunie się dalej pytanie, jak ewentualnie traktować te elementy życia płciowego, gdyby pisarze chcieli podjąć próbę wprowadzenia ich na teren literatury dla młodzieży. Czy te zjawiska należałoby traktować tylko na marginesie, czy też przyznawać im czasem miejsca centralne? Czy powinny być one traktowane w sposób raczej tylko żartobliwy, czy też w sposób sympatyzujący z „ofiarami" erotycznych powikłań? I dalej czy należałoby wprowadzenie tej czy innej formy erotyki dostosowywać ściśle do odpowiedniego wieku czytelników?

Poruszając to ważne zagadnienie nie mogę niestety pokusić się na tym miejscu o próbę jego rozwiązania. Zdaje mi się, że może ono być naprawdę rozwiązane tylko w sposób empiryczny. To znaczy, iż autorzy mogą robić ostrożne próby wprowadzenia wspomnianej tematyki do literatury młodzieżowej; wtedy dopiero okaże się, czy będą one mogły być uznane za szczęśliwe i pożyteczne.

Podstawą dla takiej ewentualnej próby będzie dla pisarza materiał obserwacyjny, dostarczony przez życie, jego psychologiczno-artystyczna intuicja oraz studia specjalne.

Zwłaszcza wiek dojrzewania ma tak zawiłą strukturę psychiczną, że łatwo tu o nieporozumienia i fałszywą interpretację. Nowoczesna naukowa literatura o wieku dojrzewania jest w tej chwili już bardzo obfita i wszechstronna. Może więc czerpać z niej nie tylko fachowy psycholog i wychowawca, ale także pisarz-artysta. Sądzę zwłaszcza, iż pożytecznymi dla artysty mogłyby być pewne pomocnicze materiały, które psychologii wieku dojrzewania udało się zebrać i ogłosić dzięki usilnym i systematycznym wysiłkom. Już przed wojną starali się psychologowie wieku dojrzewania zbierać i ogłaszać dzienniczki pisane przez młodzież dojrzewającą. Zbierano je także w Polsce (w Krakowie — prof. Szuman, w Warszawie — Zakład Psychologii Wychowawczej U. W.). Znaczna część tego materiału uległa niestety zniszczeniu w czasie wojny. Trzeba będzie materiał ten zbierać na nowo, zwłaszcza, że psychologiczna fizjonomia dojrzewających zaczyna być obecnie nieco inna, aniżeli w czasach przedwojennych. Zapewne także w dziedzinie erotyki.

Godny wzmianki jest jednak jeszcze inny rodzaj materiału, który zaczęto ostatnio na wielką skalę zbierać zwłaszcza w Ameryce. Punktem wyjścia są tu systematyczne poufne rozmowy prowadzone przez fachowych psychologów z młodzieżą dojrzewającą, a kontynuowane możliwie jak najdłużej. A więc dajmy na to dojrzewający widuje się raz na tydzień (pod odpowiednim pozorem) ze swoim „doradcą" w przeciągu kilku kolejnych lat. Występujące w tych warunkach zbliżenie i zaprzyjaźnienie pozwala często na zebranie obfitego materiału, w którym rozwój psychiczny i koleje życiowe młodego człowieka znajdują swoje pełne odzwierciadle. Rzecz jasna, że nie dotyczy on szczególnie przygód i doznań erotycznych, co odnosi się również do wspomnianych już powyżej dzienniczków. Ale i tu i tam znajdzie się wiele danych dotyczących także tej sfery doznań. Zebrane w ten sposób materiały są niezwykle cennymi dokumentami życia i losu ludzkiego. Wydaje mi się, że ich studiowanie mogłoby natchnąć niejednego pisarza młodzieżowego. Dodać jednak trzeba, że materiał ten jest na razie dostępny wyłącznie prawie w obcych językach.

Stefan Baley

Książki nadesłane

Wanda Markowska, Anna Milska — „Baśnie z całego świata", wyd. „Książka", str. 181 + 3 nbl.

Książka zawiera wybór baśni polskich z bajarza A. J. Glińskiego, baśnie opracowane przez I. J. Kraszewskiego oraz baśnie z całego świata. Autorki umiejętnie dobrały baśnie ciekawe, a równocześnie mające wartości wychowawcze.

Wanda Grodzieńska — „Były sobie koty dwa", wyd. „Książka", str. 47 + 6 nbl.

Są to łatwe i wdzięczne wiersze dla dzieci młodszych. Obok oryginalnych opracowań dawnych wątków, np. „Wół i mucha" znajdujemy wiersze o tematyce współczesnej, wprowadzające dzieci poprzez świat fantazji do rzeczywistego życia.

Lucyna Krzemieniecka — „Tajemnicze odwiedziny", wyd. PZWS, str. 21 + 3 nbl.

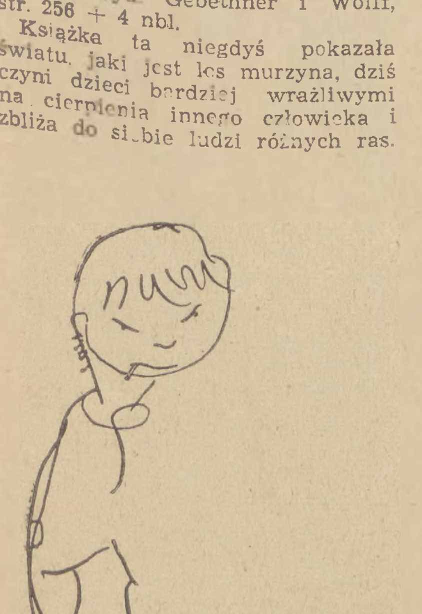
Bajka dla dzieci młodszych o tym, jak dwanaście miesięcy zjawiło się u chłopca, który nie umiał napisać wypracowania.

Jarosław Iwaszkiewicz — „Chopin", wyd. Państwowy Instytut Wydawniczy", str. 107.

Pięknie napisany życiorys Chopina i charakterystyka jego twórczości znajdzie na pewno zapalonych czytelników wśród młodzieży.

Beecher Stove — „Chata Wuja Toma", wyd. Gebethner i Wolff, str. 256 + 4 nbl.

Książka ta niegdyś pokazała światu, jaki jest los murzyna, dziś czyni dzieci bardziej wrażliwymi na cierpienia innego człowieka i zbliża do siebie ludzi różnych ras.



rys. F. Deligny

STEFANIA WORTMAN

O fałszowaniu rzeczywistości w książkach dla dziewcząt

Poszukiwanie przez dojrzewające dziewczęta namiastki przeżyć miłosnych w literaturze idzie dwiema drogami: jedna to poszukiwanie idealnego wcielenia samej siebie, druga fikcyjnego partnera, królewicza z bajki. Marząc o miłości, czytelniczki przeważnie nie myślą o obowiązkach, jakie miłość przynosi ze sobą, niepokoi je tylko tajemnica uczucia i pragnienie powodzenia. Przedwczesne zainteresowania erotyczne, rozbudzone przez literaturę, odwracają uwagę czytelniczek od innych zagadnień życiowych.

Decydującym czynnikiem w wyborze tej lub innej bohaterki jako swego ideału, bywa często atmosfera erotyczna otaczająca daną postać. Nie mogę się oprzeć pokusie zacytowania rozmowy Emilki ze „Srebrnego Nowiu" z ciotką — ekspięknością.

„Pokaż mi swoje pęciny, mała" — Emilka odruchowo wysunęła nogę. Ciotka Nancy skinęła głową, zadowolona: „Tylko jedna na całe pokolenie miewa takie. Ja je miałam. Emilko, nie jesteś pięknością, ale gdy nauczysz się umiejętnie posługiwać swymi oczami, rękoma i nogami — będziesz uchodzić za piękność. Mężczyzn łatwo oszołomić, a kobiety będą ci dopomagać swoją zazdrością".

Związanie pojęcia urody z możliwościami miłosnymi należy do odwiecznych tradycji literackich. Dopiero realizm i psychologizm wykazał istnienie rozmaitych kompleksów cech i okoliczności, związanych z przeżyciami erotycznymi, zostawiając filmowi z Hollywood wyłączne panowanie pięknych kobiet w dziedzinie miłości.

Typ powieści, który utożsamia miłość i powodzenie, działa nie na uczucia czytelniczek, ale na ich próżność i wzbudza w nich przekonanie o przewadze rzeczy zewnętrznych nad wewnętrznymi. Być piękną i otoczoną wielbicielami oto ideał życiowy, który wywołuje wśród istot mniej hojnie przez los obdarzonych poczucie krzywdy i brak wiary w siebie.

Jeżeli „przymierzanie siebie" do pewnego typu bohaterów książkowych jest zjawiskiem niebezpiecznym czy to ze względu na wątpliwą wartość owego ideału czy też na daremny wysiłek dorównania wzorowi, (co wywołuje poczucie niższości) — równie niebezpieczną rzeczą jest przymierzanie sytuacji życiowych do książkowych.

Marzenia o miłości, karmione obrazami niezwykłych sytuacyj, „uskrzydlone przygody", w których zalotne pensjonarki są porywane nocą na bal, samotne zamki, gdzie zakochani hrabiowie więżą piękne cyganki, tańce przy blaskach księżyca na pokładach luksusowych statków — mogą zaciążyć poważnie na reakcjach egzaltowanych czytelniczek. Zahipnotyzowane blaskiem fałszywego romantyzmu nie doceniają nieraz prawdziwego uczucia, jeżeli nie podziała na wyobraźnię.

Czekanie na królewicza z bajki jest zjawiskiem często spotykanym i groźniejszym, niż się to na pozór wydaje. Przewaga wyobraźni nad uczuciem, rzeczy zewnętrznych nad wewnętrznymi, marnowanie prawdziwego uczucia w imię fałszywego romantyzmu, przekładającego formę nad treść — to częste rezultaty nieodpowiedniej lektury.

Wybitnie egocentryczna postawa życiowa wielu bohaterek — pomija istnienie celów życiowych poza osobistym szczęściem. W życiu, którego jedynym zadaniem jest dogodzenie samemu sobie, nie ma oczywiście miejsca na pracę i obowiązek. W ucieczce od „szarej" rzeczywistości zostają one zepchnięte do lamusa rzeczy niepotrzebnych, skąd są wyjmowane niekiedy jako zło konieczne, najczęściej w krótkim czasie przed zdobyciem bogatego męża.

Jak widzimy pewien rodzaj powieści dla dziewcząt wykorzystując elementy baśniowe (pragnienie bogactwa i miłości) nie uwzględnia jednak altruizmu tak charakterystycznego dla bohaterów baśniowych. Książki te nie tylko fałszują rzeczywistość, ale zniekształcają także i tendencje baśni — dając opaczny obraz życia, którego celem ma być zdobycie dla siebie bogactwa, sławy i miłości.

Ponieważ dziewczęta czytają podobne książki chętnie i naśladują bohaterów, sprawa tego typu książek jest rzeczą niezmiernie ważną i zasługuje na baczną uwagę.

Stefania Wortman

JANINA OSIŃSKA

Biblioteki dziecięce miasta Warszawy

WYKRES, czy plan, choćby najlepiej nakreślony, nie jest dziełem sztuki i zasadniczo nie budzi wzruszeń. A jednak istnieje pewien wykres, który jest tak związany z życiem, że pobudza wyobraźnię. Są to kontury Warszawy obwiedzione grubą linią, z Pragą włącznie, przecięte krętym szlakiem Wisły. W tym polu rozrzucone są kółka, kropki, kwadraty i trójkąty, a cienkie kreski prowadzą poza obwód, ku nazwom ulic. Całość zatytułowana jest rzeczowo: „miejska sieć biblioteczna" i nic innego nie przedstawia, jak tylko rozmieszczenie różnych miejskich czytelni i bibliotek na terenie Warszawy.

11 trójkątów oznacza biblioteki dziecięce, odbudowane po wojennym zniszczeniu. Wkrótce do sieci włączone zostaną trzy żoliborskie, które stanowiły autonomiczną całość. Będzie więc razem 14. Przed wojną było 16.

Jest to więc normalny wykres, jak wiele innych. Gdy się go jednak rozpatruje ponad głowami czytających dzieci, z punktu oznaczonego takim trójkątem, gdzieś na dalekim Targówku, Woli, na wyniszczonym Powiślu czy Czerniakowie, wtedy cała rzecz nabiera niezwykłej plastyki.

Na przykład biblioteka dziesiąta mieści się na Stawkach. A Stawki, to taka niezburzona wyspa pośród ulic, które tu niegdyś były... Gęsiej, Dzikiej, Dzielnej... I 86 dzieci, które przewinęły się przez bibliotekę, w każdym dniu listopada 1948 roku mieszkają w tej rozległej i pustynnej okolicy. Niektóre przychodzą z Powązek... Przeżycia dzieci z tego krajobrazu ruin, nie nadają się prawdopodobnie do opowiadania dorosłym. Jeden z takich czytelników, z innej zresztą biblioteki, napisał recenzję z „Robinsona Crusoe" i zarzucił tej klasycznej książce przygód „dziwną naiwność".

Ale zanim od swego dziecięcego życia, które mu nasunęło takie określenie, doszedł do możności wydania i sformułowania samodzielnego sądu o książce, młody czytelnik poznał jeden z tych punktów oznaczonych trójkątem na planie Warszawy.

Ze swojej ulicy wszedł w inny, nieznany świat. Zetknął się może poraz pierwszy z ładem i spokojem. I ze zjawiskiem dziwnym — ciszą, która samorzutnie powstaje w bibliotekach dziecięcych.

Za cenę czysto umytych rąk i numerka wrzuconego do puszki na stole kierowniczki, uzyskał prawo swobodnego dostępu do półek. Niczego mu nie narzucano. Książki, które tu stały, przeszły już przez ocenę wieloosobowej komisji złożonej z bibliotekarek i były starannie wyselekcjonowane. Mógł przejrzeć różne działy, zaspokoić pierwszą zachłanną ciekawość, przerzucić w niezdecydowaniu dużo książek podczytując na chybił-trafił, mógł przejść przez wszystkie stopnie wahania, zniechęcenia, zanim nauczył się samodzielnie wybierać. Oczywiście, mógł poradzić się bibliotekarki, która tu przecież po to była. Ale do tego rodzaju znajomości nie był skory, dopóki nie przekonał się, że umie ona opowiadać interesujące historie, zorganizować teatr, pokazać kukiełki, omówić zachęcająco książkę, której dotychczas wszyscy niewiadomo dlaczego unikali i że zasadniczo „nie pcha" się ze swoimi radami. A kiedy zżył się z atmosferą biblioteki i nauczył korzystać z książki trafnie dobranej, wtedy odkrywał najczęściej nowy świat zainteresowań. Biblioteka spełniła zadanie kulturalno - wychowawcze, które leży u podstaw upowszechnienia czytelnictwa.

Takie właśnie, bardzo postępowe założenia społeczne wniosła do organizacji czytelnictwa dziecięcego w Warszawie pierwsza Wzorowa Biblioteka dla Dzieci, która powstała w roku 1927 przy szkole na Grójeckiej 93. Dwie czytelniczki tej pierwszej placówki na Ochocie, są dziś kierowniczkami bibliotek. Wychowawcze metody bibliotekarskie, które zadecydowały niegdyś o kierunku ich życia, zostały rozwinięte od tego czasu i udoskonalone na podstawie licznych doświadczeń i obserwacji przez Sekcję Bibliotek Dziecięcych przy Publicznej Bibliotece miasta Warszawy.

Z biegiem lat, Sekcja rozszerzyła swój zakres działania. Prócz akcji upowszechniania czytelnictwa wśród dzieci Warszawy, podjęła prace o charakterze ogólnym, często prekursorskim. Takim właśnie pomysłem było powołanie Komisji Oceny książek, złożonej z bibliotekarek wszystkich bibliotek dziecięcych. Komisja przekształciła się w rodzaj seminarium, gdzie bibliotekarki pogłębiały swą wiedzę o dziecku i książce. Z Komisji tej wyszły recenzentki współpracujące z Ministerstwem Oświaty i Międzynarodowym Biurem Wychowania.

Pomysłem wyprzedzającym czas było również założenie Muzeum Książki jako ośrodka badań literatury dziecięcej. Muzeum gromadzi książki polskie pierwszych wydań, od Klementyny z Tańskich Hofmanowej, książki obce we wszystkich językach świata, wszystkie książki napisane z myślą o dziecku, oraz wszystkie materiały dotyczące dziecięcej literatury, czytelnictwa i bibliotekarstwa.

W niewielkim pokoju Sekcji przy ulicy Piusa 15, w pokoju założonym książkami, ponad wszelkie wyobrażenie, nie ma nic z oschłości urzędowania. Książki, które tu przychodzą nie są celem samym w sobie. Są tylko jednym ze środków wychowania człowieka. Skatalogowane, ocenione idą stąd dalej, dzielą się jak żywe komórki między owe trójkąty wpisane w wykres Warszawy, na ocalałe Stawki, Grójeckie, Dworskie...

Autorzy książek dla dzieci są czasem zdania, że ocena dokonywana przez bibliotekarki jest pojęta zbyt jednostronnie, pod kątem funkcji społecznej książki. Być może, lecz autor najczęściej nie zna losów swej książki, nie widzi jej bezpośredniego działania. Nie wie też często, że jego dobrze napisane dzieło, stoi na półce bibliotecznej długo, jako tzw. „martwa książka". Dzieci nie chcą tej książki czytać i dopiero bibliotekarka drogą umiejętnie przeprowadzonych badań, ujawnia utajone przyczyny i pomaga książce wejść w życie.

Otóż doświadczenie w pracy, również nie jest martwym kapitałem warszawskiej Sekcji Dziecięcej przy Publicznej Bibliotece m. Warszawy. Sekcja organizuje kursy, pokazowe biblioteki objazdowe, uczestniczy w zjazdach i konferencjach, opracowuje recenzje, referaty, włączona jest całym zespołem w wielki ruch upowszechnienia książki, który ogarnął kraj.

W biurku kierowniczki Muzeum leży notes z napisem: porady bibliotekarskie. Notes zawiera spis instytucji od ministerstw oświaty i kultury zaczynając, poprzez uniwersytety, instytuty pedagogiczne, kuratoria, wydawnictwa państwowe, spółdzielcze i prywatne, przedszkola, szkoły i świetlice, i domy dziecka itd., itd. przez całą Polskę, nie pomijając nazwisk autorów i ilustratorów. Treść owych „porad bibliotekarskich" to jest po prostu przekazanie rozległej i różnorakiej wiedzy o dziecku i książce.

Janina Osińska

GRAFIKA

IGNACY WITZ — ILUSTRATOR



Ilustracja do książki M. Twaina „Yankes na dworze króla Artura".



Ilustracja do „Bajek uzbeckich" Gogola.

Niewielu mamy dziś ilustratorów. Dla zaoszczędzenia kosztów wydawnictwa rezygnuje się najczęściej z uzupełnienia tekstu komentarzem plastycznym. O ile pewne pole do popisu pozostaje jeszcze na łamach pism literackich, o tyle ilustracja poetycka np. nie istnieje u nas, z bardzo nielicznymi wyjątkami, prawie zupełnie. W zestawieniu z książką francuską, którą oglądaliśmy na ostatniej wystawie w Muzeum Narodowym, ten brak zainteresowania zdobnictwem graficznym stawia naszą książkę w pozycji ubogiego kopciuszka. Nie mówię tu o ilustracji dziecięcej, w tej dziedzinie grafika polska poszczycić się może poważnymi osiągnięciami.

Ignacy Witz zilustrował i ozdobił takie książki jak: „Don Kichot" Cervantesa, „Bajki uzbeckie", „Humoreski" Gogola czy „Yankes na dworze króla Artura" M. Twaina. Zauważyć się w nich daje pewien charakterystyczny ciąg rozwojowy: od nieco groteskowego realizmu ilustracji „Don Kichota" i „Humoresek" poprzez stylizowaną groteskę „Bajek uzbeckich" do zdecydowanej groteski „Yankesa".

Groteska — to najbardziej znamienna cecha rysunku Witza, obok dużego wyczucia dekoracyjności płaszczyzny. Witz jest satyrykiem i właśnie dlatego czuje się bardzo dobrze w ilustracji do klasyków satyry i humoru rosyjskiego — Gogola i Czechowa. Zresztą dzieła literatury rosyjskiej są ulubionym tematem ilustracji Witza, który trafnie potrafi oddać specyficzną atmosferę środowiska, czy to chodzi o dramaty Puszkina, czy o legendy i baśnie uzbeckie.

Witz nie jest impresjonistą, nie każe domyślać się kształtu w chaotycznej plątaninie kresek, lecz buduje formę sam, jego linia jest pewna, zorganizowana. Przez jej zróżnicowanie, przez stosowanie czarnej, nieco drzeworytniczej plamy oraz ciekawych fakturowo płaszczyzn, osiąga on bardzo dużą dekoracyjność rysunku. Te środki plastyczne Witza są nowoczesne, traktuje on rysunek płasko, co nie koliduje nawet z realistycznym charakterem ilustracji „Humoresek". Ilustracje do „Yankesa" M. Twaina, oparte wyłącznie na rysunku linearnym, straciły niestety wiele dzięki tak częstej u nas, złej, bladej reprodukcji. One zawierają może najwięcej humoru, właśnie już nie satyry, a lekkiego uśmiechu, podkreślonego czasem dowcipem nie tylko sytuacyjnym, lecz i graficznym.

W ilustracjach „Don Kichota" wydobył Witz bardziej swobodną kreską i rozwichrzoną plamą romantyczny klimat przygód nieśmiertelnego rycerza, a pełne słońca krajobrazy tej książki, należą do najciekawszych rysunków Ignacego Witza — ilustratora.

Jan Lenica



Ilustracja do „Don Kichota" Cervantesa.



Ilustracja do „Pamiętników" Gogola.

W poprzednim 2 (215) numerze „Odrodzenia": **Artur Sandauer:** Sprawa Borowskiego i innych. — **Ananiasz Zajączkowski:** Obrona „Słowa o wyprawie Igora". — **Paweł Ettinger:** Nizami w ilustracjach radzieckich. — **Janusz Bogucki:** Picasso, górale i polityka kulturalna (II). — **M. Sz:** Rzeźba „Mickiewicz i Puszkin" w Moskwie. — **Tadeusz Różewicz:** Rzeź chłopców, Warkoczyk. — **Henryk Vogler:** Rękawiczka czyli o wstydliwości uczucia. — **Stanisław Zieliński:** Blizny. — **K. P.:** Psychoanaliza — wiedza czy mistyfikacja? — **Roman Bratny:** Dyskusja o poezji młodych: Chronologie poetyckie. — **Tadeusz Urgacz:** Francja — **Wojciech Natanson:** Giraudoux i jego „Amfitrion". — **Pierre Daix, Zygmunt Kałużyński:** Kronika francuska. — **Jerzy Płażewski:** „Dzwonnik z Nôtre-Dame" film amerykański. — **Marian Brandys:** „Herezje" reżysera de Sici — **Janusz Minkiewicz:** Listy do Felka. — **Wiesław L. Brudziński:** Fraszki. — 22 ilustracje. — 8 stron.

CAMERA OBSCURA

CO TYDZIEŃ NAGRODA 1000 ZŁ

Zwracamy się do czytelników „Odrodzenia" z prośbą o współpracę w dziale **„Camera obscura"**. Prosimy o przysyłanie dzienników, czasopism, broszur, ulotek i innych wydawnictw, z ustępami kwalifikującymi się do „Camera obscura" pod adresem: Redakcja „Odrodzenia", **Warszawa, Daszyńskiego 16** dział „Camera obscura". Ustęp taki należy **wyraźnie oznaczyć**, najlepiej kolorowym ołówkiem. **Komentarze nie są potrzebne.** Do przesyłki należy dołączyć imię, nazwisko i adres wysyłającego. Redakcja nie zwraca nadesłanego materiału i zastrzega sobie prawo wyzyskania go w dziale „Camera obscura". Za najlepszą rzecz danego tygodnia redakcja przeznacza **nagrodę w wysokości 1000 zł**, którą ma prawo dzielić lub w razie braku odpowiedniej kandydatury, przełożyć na następny tydzień.

Nagrodę zł. 1000 w ubiegłym tygodniu otrzymał ob. M. K. za wycinek z szwajcarskiej gazety „National Zeitung", numer 601.

Płacić czy się śmiać?

W korespondencji z Ameryki donosi spółpracownik „National Zeitung" między innymi:

„W Filadelfii odbył sie ostatnio konkurs p ł a c z u. Siedemdziesięciu dwu zawodników płci żeńskiej oraz siedemnastu mężczyzn zaczęło na komendę równocześnie wylewać gorzkie łzy, odpowiednio przy tym łkając. Stosowanie jakichkolwiek chemicznych środków podrażniających, bądź cebul przemyconych do chusteczek, było surowo wzbronione. Wymagano, by płacz był jak najbardziej naturalny. Widownia zareagowała rozmaicie. Podczas gdy niektórzy zawodnicy wzbudzali swoim płaczem śmiech, inni wzruszali. I nie brakło na trybunach osób, które skorzystały z okazji, by raz wreszcie wypłakać się z całego serca. Pewna młoda dama z widowni „wypłakała" sobie w ten sposób drugie miejsce. Zabrakło jej trzech minut do uzyskania palmy pierwszeństwa, którą zdobyła 33-letnia zawodniczka płaczem trwającym dwie godziny i czterdzieści cztery minuty bez przerwy..."

Wiek dwudziesty nie bedzie wiekiem amerykańskim...

Michałki

W prasie przedwojennej stanowiły tak zwane „michałki" ulubiony i najchętniej stosowany przez redaktorów reżymowych pism, środek na programowe ogłupianie czytelników. Nasze naiwne złudzenia, jakoby „michałek" padł w ostatniej wojnie, rozwiewa raz poraz prasa wielkopolska, a zwłaszcza „Głos Wielkopolski", który nie cofa się przed zamieszczaniem tak klasycznych „michałów", jakimi są bajdy o morskich potworach:

POTWORY NA DNIE ADRIATYKU

W głębinach Adriatyku żyje wiele tajemniczych olbrzymich potworów morskich, rzadko dostępnych ludzkiemu wzrokowi.

Jednym z nich jest potężnych rozmiarów, 600-kilogramowa „ryba-księżycowa", której spłaszczone po bokach ciało przypomina koło. Całą skórę pokrywają twarde jak krzemień łuski, błyszczące jak szkło. W świetle księżyca ryba ta wygląda jak płyta marmurowa.

Innym potworem Adriatyku jest polip. Znamy kilka gatunków tych zwierząt. Jeden z nich odznacza się olbrzymimi mackami, których długość sięga 2 metrów. Polipy gnieżdżą się przeważnie w pieczarach wodnych, których nie brak u wybrzeży Adriatyku. Mięso młodych polipów uważane jest za wielki przysmak wśród mieszkańców wybrzeża. Jest rzeczą charakterystyczną, że bardzo trudno wydobyć żywego polipa na powierzchnię morza.

Na otwartym morzu, z dala od brzegów, żyją jeszcze większe potwory — ośmiornic o wadze do 200 kg. Ośmiornica porywa swe ofiary ze zdumiewającą szybkością, posługując się mackami, których długość dochodzi do 12 metrów.

Znając nakład „Głosu Wielkopolskiego" obliczymy z łatwością długość jego macek.

Polski temperament

Zastanawiając się nad tym „Czy pocałunek jest grzechem?", wyraża „moralista" „Głosu Katolickiego" aprobatę dla pewnego gatunku pocałunków, a mianowicie:

Istnieje jednak na świecie miłość gorąca, a mimo to czysta i szlachetna. Otóż narzeczony, który pieści w sercu taką właśnie miłość szlachetną, a odsuwa od siebie przedwczesne, kradzione słodycze zmysłowe, mógłby w pewnych chwilach miłość swą okazać pełnym czci pocałunkiem, rękojmią wzajemnej serdecznej łączności między nim a przyszłą żoną.

Na ogół jednak obyczaj polski nie sprzyja praktyce pocałunków nawet wśród narzeczonych, zapewne dlatego, że temperament polski jest nieobliczalny.

...naprzód usteczka, potem wódeczka a potem takie... Słowem, nieobliczalny polski temperament.

Miłość

Z drugiej serii „Rewelacyjnego Zbioru Piosenek" przedrukowujemy wiersz liryczny Jana Lidkego:

Złoto, złoto dobrze je zawsze mieć
Lecz brak miłości, wierz mi, wierz
Smutne twe życie, mów co chcesz
Gdy cię pokocha dziewczę cud
Życie twe pełne jest złud...

Kochaj, kochaj gdy młodość w tobie wre
Chwytaj garściami życia dar
Gdy ma dla ciebie urok, czar
Śmiej się, śmiej się, z tych co nie umieją żyć
Bo świat stworzony dla tych jest
Którzy żyć umią na fest!

Miłości żar, w twej piersi tli
Miłości czar, swym pięknem lśni
Więc nie wahaj się —
Dziewczyno ma, bo kocham Cię!

Miłość, miłość pierwszy świata cud
Miłość, miłość słodsza jest jak miód
Tralala la — la lala lala lala la
Tralala lala lala lala la

Miłość, miłość, swym sercem goreje
Kocham cię dziewczyno ma
Miłość, miłość we mnie potężnieje
Nie bądź uparta i zła.

Kochaj mnie dziewczę me
Opromień mi smutne życie złe
Bo tylko ty, dziewczę me
Spełnisz me sny!

Działalność wydawnicza i poetycka Jana Lidke zdaje się świadczyć o tym, że „poeta" z powodzeniem realizuje hasło rzucone w swojej „piosence":

„Śmiej się, śmiej się, z tych co nie umią żyć
Bo świat stworzony dla tych jest
Którzy żyć umią na fest!"

„MIASTO GDAŃSK DAWNIEJ NASZE..."

MUZEUM PAŃSTWOWE W GDAŃSKU zwiedzają

spawacz „E", Poczta, m ó r a s z, członek Filharmonii Bałtyckiej, robotnica, ś l ó s a r z, w d o w a, f i g ó r a n t, D o z o r c z y n a, bryg., śpiew. operowa, prof., m ą t e r teletechniczny, pielęgniarka dyplomowana, Dozorca, uczeń, uczeń, b e z, uczenica, s p i s o w a t e l, cieśla okrętowy, p r y w a t n a, ż o n a, marynarz, zakonnik, P. K. S. straganiarka, krawcowa, art. malarz, żołnierz, rybak, inżynier, strażak, M. O., stoczniowiec, sanitariusz, uczeń, uczenica, uczenica, uczeń, woźny, szofer, wykładowca, motorzysta, G d o n s k, P r a h a, Olszynki.

Tego rodzaju zapisami zapełniała się księga pamiątkowa muzeum od chwili otwarcia w dniu 1 czerwca 1948 roku. Jakże różnorodne w charakterze są te dwadzieścia tysięcy podpisów, po których pobieżnie przebiega oko! Staranne, eleganckie, poprawne, nonszalanckie, proste, krzywe i te wzruszające karakule, pracowicie wyprowadzone, lub zgoła nieczytelne, skreślone ręką pracowitą, choć niezgrabną do pióra.

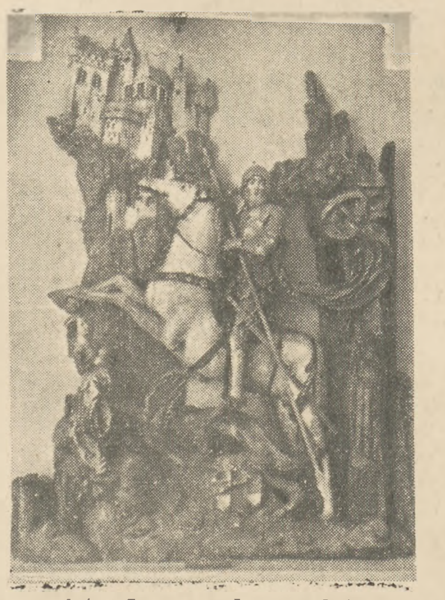
W roku 1945, kiedy jeszcze dymy unosiły się nad ruinami Gdańska, a swąd spalenizny mieszał się z błotnistym zapachem wód Raduni i Motławy, czteroosobowy zespół rozpoczął organizowanie muzeum. Brakło żywności, nie było pieniędzy, wewnętrzna potrzeba jednak zniewalała do ratowania tego, co serce i ręka człowieka stworzyły na podziw potomności, wszystkiego tego, co ponad czasem przemawia jednym językiem do wszystkich ludzi na świecie.

Szukano więc i wygrzebywano spod zwałów gruzu, cegieł i miału, odczyszczano pieczołowicie z błota i wojennego kurzu apostołów, madonny i amorki, które przetrwały setki lat, by ocaleć szczęśliwie ze straszliwego zniszczenia. Poranione i okaleczałe rzeźby leczono z pietyzmem w pracowni konserwatorskiej. Często o jednym posiłku dziennie, dźwigano ciężkie ażurowe bramy, wietrzniki i kraty kominkowe, subtelnie kute przez kowala - artystę w siedemnastym wieku. Pieczołowicie konserwowano skrzynie z drzewa sandałowego, sprowadzanego w osiemnastym wieku z Indii Holenderskich, skrzynie opatrzone w wymyślne a piękne zamki i okucia, które z podziwem i czcią ogląda dziś zwiedzający „ślósarz". Inwentaryzowano zdobne srebrne i pozłacane kielichy, puchary i dzbany, popijając namiastkę kawy z kubeczka bez uszka. Jednocześnie odbudowywano gmach muzeum: popalone mury, wyprute wnętrza budynku ongiś klasztornego, mieszczącego się tuż obok kościoła św. Trójcy, perły gdańskiego gotyku. Dzisiaj już odnawia się ostatnie pomieszczenie dokąd zostaną przeniesione pracownie z nadrujnowanej kuchni, przyozdobionej przyjacielem czasów wojennych — żelaznym piecykiem z długą rurą.

W maju, ostatnim miesiącu przed otwarciem muzeum, ośmioosobowy zespół pracował dzień i noc, bez wytchnienia, dopóki ostatni eksponat nie został umieszczony na swoim miejscu.



Neptun z Dworu Artusa i wietrznik



Święty Jerzy z dworu Artusa

Doskonałe rozplanowanie udostępnia oglądanie poszczególnych eksponatów całym grupom zwiedzających.



Niegłośni pracownicy kultury z personelu Państwowego Muzeum w Gdańsku przy pracy

Drewniany, bezręki Chrystus średniowieczny, zawieszony na tle krzyża z szarego płótna, stanowi dostojną i wykwintną w prostocie kompozycję, wprowadzającą do działu sztuki religijnej wieków czternastego, piętnastego i szesnastego.

W krużganku figur, sala tryptyków, na przestrzeni trzech wieków oddających historię człowieka od spraw niebieskich schodzącego coraz bardziej na ziemię, zamyka się rycerską pointą św. Jerzego, zdobiącego ongiś Dwór Artusa Neptun, również Artusowy, wprowadza do wnętrz gdańskich domów: poprzez żelazne ażury bram i krat, poprzez rzeźbione drzwi siedemnasto- i osiemnastowieczne, dostojne rękodzieła ślusarzy i stolarzy, zdobne kołatkami, bronione moździerzem i dzwonem. Za nimi meble gdańskie i holenderskie: dąb, orzech, heban szyldkret, kurdyban, a nad nimi płótna flamandzkie, holenderskie i włoskie. Polskie zboże, przetransportowane żaglowcem, zmieniło się w bronzina, podobnie, jak szlachetny orzech indyjski, przybyły na falach siedmiu modrych mórz, przekształcił się w przedmiot użytku w rękach nieznanego „stolasza".

Na przestrzeni czworobocznego krużganku, zwiedzający ogląda kilka wieków twórczości artystycznej człowieka w Gdańsku, który krwią i sztuką musiał opłacać wobec niego politykę lekkomyślnego zaplecza.

Okres dla nas najbliższy przedstawia malarstwo polskie dziewiętnastowieczne i współczesne.

Zespół skromnych gdańskich pracowników kultury i sztuki zdobył się na bardzo wysoki artyzm przy urządzaniu muzeum. Nawet dysonans gotyckiego refektarza z naszym malarstwem dziewiętnastowiecznym ma swoją logikę. Dostojność gotyckiego wnętrza stanowi prześliczną oprawę zbioru eksponatów i stwarza nastrój, który chyba tylko muzyką dałoby się wypowiedzieć.

Gromadka, całą zimę, grzejąca się przy żelaznym piecyku, potrafiła stworzyć ośrodek kultury, który przyciągnie dalsze rzesze spawaczy, murarzy, stoczniowców, rybaków, artystów, profesorów i uczni, uczni, uczni! Dzieła sztuki stworzone przez człowieka staną się pośrednikami przy poznawaniu piękna i wartości morza dla wielu z dotychczasowej dwudziestotysięcznej rzeszy zwiedzających muzeum.

Upowszechnienie sztuki pozwala odważnie, choć chwilowo nieortograficznie upamiętnić swą obecność nowym odbiorcom. Księga pamiątkowa, podpisana przez „móraszy, ślusarzy i figórantów", zwiedzających muzeum, niech będzie podzięką dla pracowników i twórców gdańskiego muzeum.

Edmund Zdanowski



Sala malarstwa dziewiętnastowiecznego

Redaktor Naczelny: JERZY BOREJSZA Adres redakcji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 16, tel. 80-664 i 40-180 wewn 22 — Redakcja przyjmuje od g. 11 do 13. Adres administracji Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 14, tel. 87-112
Drukarnia nr 2 „Czytelnik", Marszałkowska 3/5. Prenumerata miesięczna 80 zł, kwartalna 240 zł — Konto w PKO — I. 4739 B-66647 Wydawca Spółdzielnia Wydawniczo Oświatowa „Czytelnik"